·AVGVSTA·

REVISTA DE ARTE

NOVBRE.
1918



VOL. I
NO. 6

624 VIAMONTE 632

BVENOS AIRES

PVBLICACION MENSVAL

PRECIO = $.1.00

PROFESIONALES

Alejandro Christophersen
ARQUITECTO
VIAMONTE 542

Carlos Ginepro
MÉDICO
TACUARI 181

Rodolfo N. Luque
ABOGADO
CERRITO 607

AQUINO D'ONOFRIO
INGENIERO
Colpayo 52

Francisco P. Parisi
STUDIO DE ARTE
Florida 830

Josefina Bladó
PROFESORA DE DIBUJO Y PINTURA
Independencia 1533

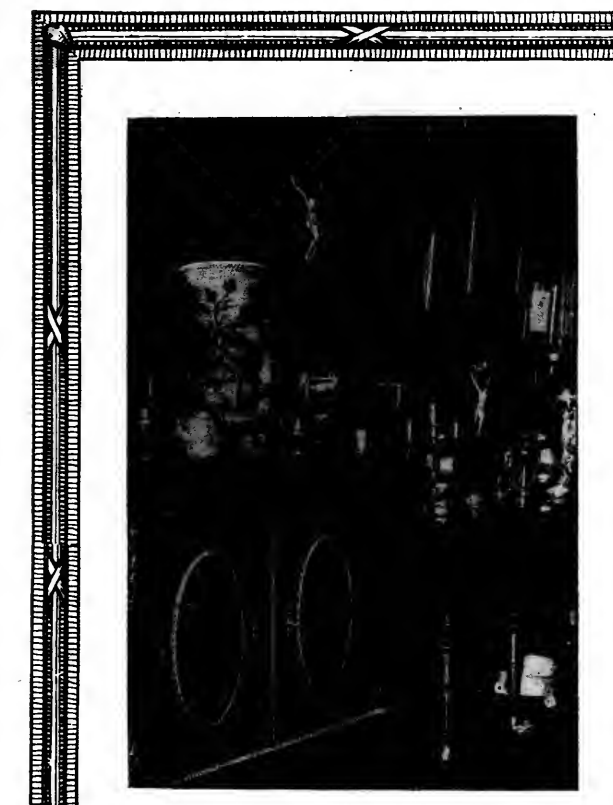
E. Menghi
Academia de Dibujo y Pintura
Santa Fe 1309

JUAN GONELLA
OCULISTA
CANGALLO 1120

Francisco L. Grapiolo
MÉDICO
SARMIENTO 1720

AVISOS PROFESIONALES
$ 2.00 el Cents.

Alejandro Squassini
MEDICO
TRIUNVIRATO 584



MUEBLES ANTIGUOS COLONIALES

PLATERIA ANTIGUA

Andrés López

OBRAS DE ARTE
:: EN GENERAL ::

CARLOS PELLEGRINI 1125
BUENOS AIRES

▷ AVGVSTA ◁

REVISTA DE ARTE

Director Artístico, FRANS van RIEL   Jefe de Redacción, M. ROJAS SILVEYRA

SUMARIO DEL 6º NÚMERO

Redacción y Administración { 624, VIAMONTE, 632 - BUENOS AIRES
Unión Telef. 225, Avenida

PRECIOS DE SUBSCRIPCION:

República Argentina, por año	$ 12.—
,, ,, por semestre	,, 6.—
Sud América por año	,, 15.—

Se subscribe en esta administración y en las principales librerías.

SOROLLA
SU VIDA Y SU ARTE



"ALDEANOS LEONESES"
POR SOROLLA

VOL. I No. 6 - Noviembre 1918.



"EL BOTE BLANCO" POR SOROLLA

SOROLLA SU VIDA Y SU ARTE

NO siempre la historia del arte puede presentar casos de la evolución clara y franca de un temperamento individual; bien por el modo de producirse éste, bien por falta de datos suficientes para reconstruir esta evolución la crítica histórica. En Sorolla ocurre lo contrario: datos los hay en abundancia y recogi dos directamente; el caso de su evolución artística es de lo más claro y lógico que imaginarse quepa. Viendo sus primeras obras, y conociendo el ambiente artístico en que ha ido moviéndose, la crítica puede hallar el hilo conductor del desarrollo de su temperamento, y ver que las fases de la vida artística de ese maestro han sido como era preciso que fuesen y se han sucedido con un rigor lógico inflexible.

Tal vez nos falte distancia cronológica para poder enfocar bien la obra toda de Sorolla, y colocarla en su debido sitio en el campo de la historia del arte, tanto desde un punto de vista de técnica como de estética pictórica. Pero, lo que en ese enfoque pueda hoy perderse, se gana, en cambio, con creces, en saber comprender y sentir el temperamento de nuestro pintor y el de su medio ambiente.

Sorolla es valenciano, y el medio ambiente fundamental de su arte ha sido Valencia. Por encima de todo, es hoy por hoy el pintor de la tierra levantina.

No creemos nosotros que todo el fondo de la obra de Sorolla sea únicamente el de ese regionalismo artístico, no; hay en ella un doble y más substancial carácter, no solo nacional sino universal, siquiera tenga como punto de partida aquél, de más pequeños límites.

Nació Sorolla en Valencia el 27 de Febrero 1863. Dos años después morían del cólera sus padres, y fué recogido por sus tíos carnales Dª Isabel Bastida y su marido D. José Piqueres. Criaron éstos a Sorolla con el cariño de padres. En su modesta condición de artesanos, procuraron hacer de su sobrino un trabajador culto. Enviáronle a la Escuela Normal, para que hiciese sus estudios de primeras letras; pero bien pronto los maestros y los tíos de Sorolla hubieron de convencerse de que la inclinación de éste no era ni del lado del oficio de su tío ni tampoco del de las letras. Emborronaba cuantos trozos de papel caían en sus manos, y sus estudios eran *ilustrar* los libros suyos de la Escuela. Lejos sus tíos de empeñarse en contrariar la voluntad de Sorolla, lleváronle a la Escuela de Artesanos, primero, en donde aprendió con Don Cayetano Capuz los rudimentos del dibujo, y más tarde, a la edad de 15 años, ingresaba en la Academia provincial de Bellas Artes de San Carlos.

Los progresos en ella fueron rapidísimos.

Su tío procuró atender a todos los



"PESCADORAS VALENCIANAS"
POR SOROLLA



"MRS. ALEXANDER" POR SOROLLA

de quien era el muchacho autor de la obra, y, al saber sus condiciones de vida, tomóle bajo su protección. Fué Don Antonio García un nuevo padre para Sorolla, que continuó la obra meritísima de aquellos bondadosos artesanos.

Sorolla ya no tuvo que preocuparse en obtener con su paleta recursos económicos para atender a sus estudios de arte. Dedicado por completo a ellos, sus progresos fueron tales que en 1884, a los 21 años de edad, presentaba a la Exposición Nacional de Madrid sus cuadros *El Dos de Mayo*, por el que obtuvo segunda medalla, y una cabeza de estudio.

Al pintar Sorolla su cuadro *La vuelta de la pesca*, en el verano de 1894, afirmó su personalidad artística. Acabaron los años de aprendizaje, de tanteos, de concesiones y luchas contra el ambiente artístico que le rodeaba.

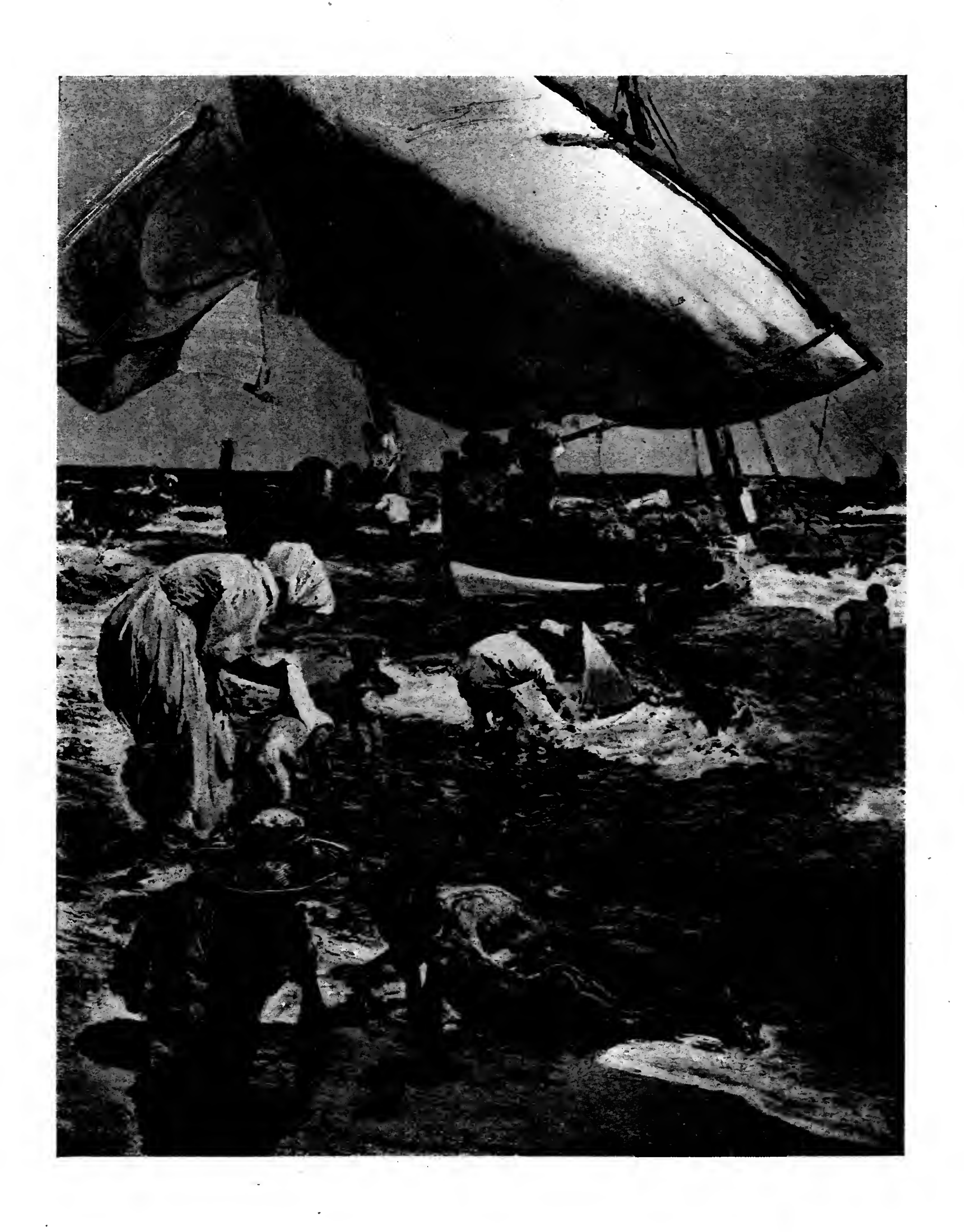
gastos de su educación artistíca; pero éstos eran superiores a sus recursos económicos, y Sorolla, en la niñez aún, tuvo que pensar en pintar *cosas* para vender y ayudarse, así, en los gastos de sus estudios de arte. Un día vendió, a un pequeño negociante de antigüedades, un ***bodegón*** por la suma de cien reales, mitad cobrados en metálico y mitad en trastos viejos. Pocos días después, un fotógrafo de Valencia, persona de gran temperamento artístico y de los primeros que en España supieron llevar la fotografía por la senda del arte, vió, en casa del comerciante de antigüedades, el cuadrito de Sorolla; admiró la excelencia con que estaba pintado, lo compró en unos cuantos duros, se enteró

La visión de la costa levantina y del paisaje valenciano y la vida de sus gentes, se afinará cada vez más en Sorolla, y siempre serán aquellos asuntos los que persistirán en sus obras, expresados con un perfeccionamiento técnico cada vez mayor.

¿Puede tachársele de poco original? ¿Es, la sencillez del tema pictórico, superficialidad en el ideal?

Contestaciones afirmativas, las hemos oído algunas veces.

Debemos confesar que el deseo de originalidad en los asuntos artísticos es uno de los males mayores que padece el arte contemporáneo. Artistas y público se equivocan al creer que la originalidad



(FRAGMENTO)

"PLAYA DE VALENCIA",
POR SOROLLA

de la obra de arte estriba en la *novedad* de su asunto. ¡Cuánto torturan los primeros su imaginación para encontrar temas nuevos! ¡Cuántas veces estos deseos conducen al artista a pensar y realizar cosas extravagantes!

La originalidad está en la visión personal e intensa de la naturaleza y de la vida, y en traducir esas visiones cada vez con mayor perfeccionamiento.

Sorolla no se ha sentido tocado de ese mal contemporáneo de la originalidad. Ha contemplado mil veces el mismo rincón de la naturaleza y los mismos hechos; ha procurado sondear sus caracteres típicos y ha luchado por expresarlos cada vez más clara e intensamente.

La barca pescadora que sale de la playa o vuelve a ella, es un tema que lo repite una y otra vez; comparad su cuadro existente en el Museo de Luxemburgo con aquel otro titulado *Sol de la tarde*. El tema no ha variado; el segundo es tan original como el primero y más perfecto que éste en su expresión artística.



"ALDEANOS LEONESES" (FRAGMENTO)

Sorolla no ha tenido otro ideal que el de llevar a sus cuadros las formas típicas de la gente de mar, de los pescadores y de los niños criados en las playas levantinas; las barcas, los toros, el ambiente salobre y la luz intensa descompuesta en mil tonalidades distintas cambiando a cada momento.

El cuerpo rudo del marinero, de grandes espaldas, piernas recias y de movimiento torpe; la mujer y el niño de playa, toscos y curtidos por el sol y el aire salobre; el mar cambiando incesantemente de matices; la arena húmeda con cien tonos irisados; los barcos ventrudos y negros, las velas latinas agitadas por la brisa marina e iluminadas por el sol de mediodía con tonos suaves, o por el sol de la tarde con matices encendidos; y todo esto unido en admirable bloque, nunca la naturaleza como un simple fondo puesto a los personajes del cuadro, sino como perfecta penetración mutua del hombre y la tierra, el mar y la luz: éstos han sido los temas queridos de Sorolla, vistos con ojos de pintor. El ideal no ha ido más allá de la forma, la luz y el ambiente: la vida del hombre la ha presentado siempre sencilla y sólo en aquel aspecto suyo que pudiera ser claramente expresado con los recursos propios de la técnica pictórica.

Así, hay en todos sus cuadros una perfecta concordancia entre el ideal y la forma expresiva de su arte. Los asun-

tos no han forzado el lenguaje de éste; antes al contrario, han sido vistos y elegidos para manifestarlo con toda su naturaleza propia y aptos para desarrollarlo esplendorosamente.

Estos caracteres de la obra de Sorolla subsisten en todos sus cuadros a partir del pintado en 1894, *La vuelta de la pesca*, con excepción de aquel de 1898, *¡Aun dicen que el pescado es caro!*, y el de 1899, *Triste herencia*. Fueron estos dos las últimas concesiones hechas al ideal romántico del arte pictórico, y dos paréntesis abiertos por última vez en la evolución propia del arte de Sorolla.



"MISS SIPSON" POR SOROLLA

En éste hay tres grandes fases perfectamente definidas: una que abarca desde 1894 hasta 1901, en que pinta sus cuadros de Jávea; la segunda que termina en 1907, y la tercera que, a partir de esta fecha, llega hasta el presente.

En 1895 concurrió Sorolla al Salón de los Campos Elíseos con sus cuadros *Trata de blancas* y *La vuelta de la pesca*, siendo éste premiado con una segunda medalla, que le valió a su autor la distinción de artista *hors concours*.

El mismo año exponía en Madrid su cuadro *La bendición de la barca*. Al año siguiente presentaba en la Exposición de Berlín su lienzo *Pescadores valencianos*, por el que obtuvo medalla de oro. En 1897 concurría de nuevo al Salón de París con su cuadro *Cosiendo la vela*, llevado luego a las Exposiciones de Munich, Internacional de Viena, a la de Madrid de 1899 y por último a la Universal de París, obteniendo medalla de oro en las de Munich y Viena. Toda esa larga serie de triunfos llega a ser coronada con la más alta recompensa: en la Exposición Universal de 1899, el Jurado internacional otorga al cuadro *Triste herencia* el premio de honor; al año siguiente, este cuadro obtiene la misma distinción en Madrid. La obra realizada por Sorolla hasta 1900 valía esa consagración de gran pintor; la obra que realiza luego el artista valenciano es más intensa y más perfecta.

Caracterízase, la fase pictórica de Sorolla, que abarca el período comprendido desde 1894 a 1901, por una mar-

cada tendencia a expresar la forma, unida al color íntimamente, formando una sola cosa, tendencia que tiene sus raíces en la época precedente, poco pictórica y sí muy plástica.

Sorolla es por propia naturaleza, *pintor;* sabe cubrir prontamente y sin fatiga una tela, por grande que sea, y sabe para qué sirve la paleta. Se encariña con la vida de la luz; a cada paso ve más intensa y finamente sus matices, al ser descompuesta por la atmósfera y por las cosas. Instintivamente va llegando a la clara visión espiritual de la vida con que la luz anima la naturaleza, y poco a poco va comprendiendo que la pintura es el arte de la luz, como la escultura lo es de la forma animada; la arquitectura de la geométrica; la música del sonido y la literatura de las ideas y de los sentimientos humanos. Nosotros creemos que este deslinde (en lo que a la pintura afecta) de las artes particulares, ha sido una de las causas más poderosas de los progresos realizados por Sorolla.

Esta fase que estudiamos de su vida artística, es sumamente lógica en el momento de presentarse en los aspectos de su evolución. Recordad los cuadros anteriores a 1894; la forma se sobrepone en ellos a sus condiciones pictóricas; la fotografía los reproduce bien. Se ha estudiado la estructura y la calidad de cada cosa, y se han unido éstas y los personajes del cuadro, más que por una visión real de la naturaleza, por prácticas de taller y fórmulas técnicas, heredadas de las generaciones artísticas del pasado. En este sentido, Sorolla trabajó mucho por cuenta ajena e histórica y poco por cuenta propia. Sirvióle esto, sin embargo para recoger y asimilarse la tradición.

Con este caudal y su temperamento de pintor, se puso frente a la naturaleza y, por añadidura, en un rincón de ella lleno de una luminosidad intensa, y hubo de ver necesariamente que las cosas llegan a nuestros ojos no con su forma propia, perfectamente definida, sino alterada por el ambiente y la luminosidad en que se hallan sumergidas.

Desde este momento, su visión plástica del natural había de tomar un rumbo muy diferente y apartarse de un modo grandísimo de aquella que le es propia al escultor, siempre y cuando éste no



"ENTIERRO DE CRISTO" POR SOROLLA

comete la tontería y la falsedad de meterse en el campo de la visión pictórica.

La impresión constante que recibimos frente a los cuadros de Sorolla es la de una vida robusta, sana y alegre.

Si observáis detenidamente sus obras, veréis en ellas una predilección por el movimiento. Es la anotación rápida de los cambios fugaces de la luz; es el salto brusco de un color a otro; la ejecución nerviosa, sin arrepentimientos, fácil, el aire hinchando las velas y agitando los trajes; el empuje de las olas sobre la costa rocosa; la espuma deshaciéndose sobre el lecho de arena; los toros hendiendo el aire con el testuz y rompiendo las masas de agua. Poco a poco, esa expresión de movimiento va haciéndose más sensible. En Jávea, pinta unos muchachos nadando; más tarde, en los jardines de la Granja, unas niñas saltando a la comba; luego, en la playa valenciana, el movimiento se desborda en los juegos de los niños que corren sobre la arena o penetran en el mar.



"DESPUÉS DEL BAÑO" POR SOROLLA

A tal extremo lleva Sorolla esta expresión de vida, que nos la hace sensible en los movimientos más finos del cuerpo humano; recordad a este propósito sus cuadros *Después del baño*, de 1899 el uno y de 1903 el otro. En el primero, hay un pequeñuelo sacado del agua por una mujer; veréis cómo el niño se encoge por la sensación de frío y parece que tiembla todo su cuerpecito. En el segundo, la expresión es más refinada: a otra criatura, recién salida del baño y envuelta en una sábana, se le anima la cara con la sensación agradable de calor que va sintiendo.

Esas manifestaciones de vida las veréis siempre en los cuadros de Sorolla. Por eso, bien podemos decir que los cuerpos de sus personajes, con mostrar una construcción anatómica perfecta, revelan en mayor grado su expresión fisiológica. Es la diferencia que hay entre un desnudo académico y un hombre vivo.

Su producción, como retratista, ha sido grande. La originalidad no siempre se manifiesta en ella en tan alto grado como en sus cuadros. Si recordais la serie de caracteres con que hemos tratado de ir definiendo su temperamento, veréis que esto es lógico.

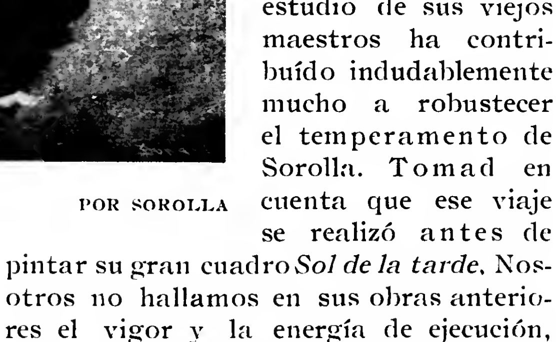
En el retrato, la expresión toda se concentra en la cabeza, a lo sumo en el cuerpo. Los accesorios con que éste puede ir recubierto, frecuentemente amenguan la expresión del rostro; el escenario en que el artista coloca el retratado, aun distrae más nuestra atención, y así la imagen pierde intensidad de vida.

Por otra parte, el juego de luces en el retrato puede fácilmente modificar su expresión individual; la luz, en vez de ser señora ha de ser sierva. Las opulencias del color han de tener una importancia secundaria. Todo debe subordinarse a manifestar intensamente los rasgos típicos del retratado, y en esto hay que convenir en que la forma es el elemento principal.

Y ésta ha de ser analítica y no sintética. Las particularidades del rostro deben anotarse con toda escrupulosidad. La forma de la nariz, del frontal, del

maxilar inferior, con el acuse más o menos enérgico del menton y de la línea semicircular; el desarrollo de los párpados y su orbicular, la mayor o menor depresión del esfenoides, los pómulos, el modo de plegar los labios; en fin, todas esas pequeñas particularidades del rostro, que son como la expresión más ma-





"NIÑOS JUGANDO EN LA PLAYA" POR SOROLLA

terializada de la individualidad del retratado, tienen una importancia capitalísima. Recordad los retratos de Durero, de Holbein el Joven y de Lucas de Cranach, los de Vinci, los florentinos del siglo XV, los venecianos, los de Van Eyck o Memling, los de Moro, aquellos otros de los maestros holandeses, los del Greco, Velázquez y Goya, y a pesar de la diversidad de escuelas y épocas, en todos ellos veréis como el análisis de la forma y la anotación de sus detalles existe siempre.

Viene luego la espiritualización de todos esos rasgos físicos, la determinación del carácter moral de la persona retratada al sentir intensamente todo esto.

Sorolla lo consigue; no siempre, sin embargo. Recordad los retratos de Cossío, de Beruete, los de Franzen, Echegaray, Blasco Ibáñez, el de Cajal, y, por encima de todos éstos, el de María Clotilde en el Pardo, la hija mayor del pintor valenciano.

En otros hallaréis una postura elegante, magnificencia de ejecución y una paleta rica. En cambio, en los anteriores, los fondos casi negros, los trajes obscuros, la simplicidad de elementos y accesorios hacen que la figura del retratado se destaque sencilla y enérgica.

En la historia de Sorolla hay un hecho que nosotros juzgamos de gran importancia; fué aquél un viaje a los museos belgas y holandeses. El estudio de sus viejos maestros ha contribuído indudablemente mucho a robustecer el temperamento de Sorolla. Tomad en cuenta que ese viaje se realizó antes de pintar su gran cuadro *Sol de la tarde*. Nosotros no hallamos en sus obras anteriores el vigor y la energía de ejecución, y aun de concepción que encontramos en ese lienzo y los pintados después.

Una visión superficial de la obra más moderna de Sorolla os revelará un espíritu tan grande de arte del presente, que parece que en ella estén rotas las cadenas que pudieran unirle al pasado. No hay tal hecho. Su arte hunde las raíces en el de otros tiempos.

RAFAEL DOMENECH.



LA FACHADA VISTA DESDE EL PARQUE — CASTILLO DE DORFOLD

EL CASTILLO DE DORFOLD EN CHESHIRE.

EL Castillo de Dorfold está situado en la parroquia de Acton a pocas jornadas de distancia de la ciudad de Nautwich. Ciudad, parroquia y castillo son todos antiguos parajes cuyas historias se encuentran vinculadas estrechamente entre sí. Acton era un señorío importante y residencia ocasional, durante mucho tiempo, de los condes sajones de Mercia.

No es posible establecer la fecha exacta a que remonta la construcción del Castillo de Dorfold pero lo cierto es que ya se le menciona en las crónicas correspondientes al reinado de Enrique III, época en que el señorío de Acton pertenece á John Wetenhale que lo hereda con todas sus tierras y bienes raíces, incluso el parque de Dorfold, de Richard Wylbourgham. Todos estos nombres están arraigados en las más viejas familias del condado de Cheshire y sus descendientes, emparentados por alianzas sucesivas, figuran, durante varios siglos como propietarios del famoso castillo.

Ormerrod, historiador del Condado de Cheshire describe así el castillo: "es un elevado y espacioso edificio de ladrillo provisto de grandes ventanas salientes y rodeado de pequeñas construcciones de mampostería exparcidas en un amplio jardín circundado por altos muros de ladrillo. Estos muros se caracterizan por su decoración ornamental en la que abundan armoriales y divisas esculpidos en piedra".

Después que se convirtió en cervecería y más tarde en fábrica de tejidos, las autoridades del condado establecieron en las construcciones exteriores del jardín la sede de sus tribunales de justicia y sus puestos de policía.

Del primoroso carácter arquitectónico que tenían los célebres jardines de Dorfold podemos juzgar por la puerta en piedra esculpida que reproduce nuestro grabado. Sobre la portada central levántase un

arco en forma de frontón y en ambos lados de la puerta, propiamente dicho, se extienden dos panes de muro coronados por otros tantos leones de piedra de un gran valor decorativo. Estos panes de muro, socavados en forma de hornacina que contienen los bustos de Jacobo I y Ana de Dinamarca, determinan el verdadero estilo del edificio; y en efecto, sabemos que Rodolfo Wilbraham edificó el castillo de Dorfold, como lo vemos hoy a mediados del año 1616.

En su aspecto general, Dorfold está ceñido al gusto de su época y al carácter del país; es decir que responde al estilo nativo, mezcla del Renacimiento italiano y del normando medioeval, que los señores ingleses adoptan para sus casas de campo hasta la segunda mitad del siglo XVIII. Sin embargo su estilo no guarda mucha semejanza con el Palladianismo integral que Iñigo Jones introdujo al regreso de su segundo viaje por Italia por la sencilla razón de que, para ese entonces, estaba ya construído el Castillo de Dorfold.

Los principios arquitectónicos que manifiestan son totalmente distintos de los que imperan en Raynham o Colechill—obras maestras del mencionado arquitecto—cosa que viene a desvirtuar la vaga tradición que atribuye los planes de Dorfold al mismo Iñigo Jones. Este maestro se había anticipado a su época y su arte tiene ciertos caracteres de independencia radical. Dorfold, en cambio, es apenas de su tiempo y prima en él una tendencia arquitectónica más bien conservadora.

El "hall" medioeval inglés era al mismo tiempo sala de recepción y comedor y en él se entraba por un gran pórtico a mamparas laterales. El "hall" que introdujo Iñigo Jones — y que prevaleció largo tiempo después de su muerte — era una simple antecámara de acceso; un noble recinto de recepciones solemnes que daba acceso a una serie de salones igualmente suntuosos y unía directamente la casa con el exterior.

Por más que los hábitos de vida habían perdido todo carácter medioeval cuando Dorfold fué edificado su plano de construcción no difería mucho del es-



DETALLE DEL JARDÍN. CASTILLO DE DORFOLD.



"VISTA CONJUNTA DEL JARDÍN
CASTILLO DE DORFOLD"

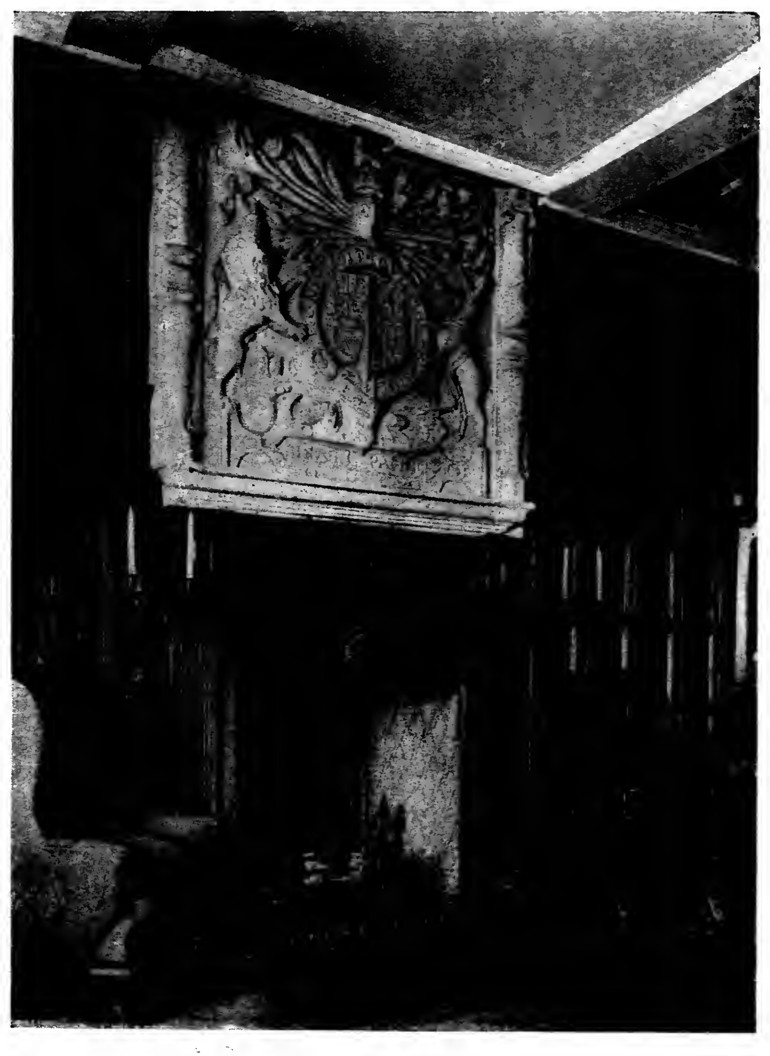
tilo reinante en la Edad Media. Por lo demás, cuando prevalece el espíritu clásico de ese período, la simetría exterior es casi indispensable. Cuando los arquitectos del período de Elizabeth querían conciliar estas exigencias tan contradictorias optaban, lisa y llanamente, por uno de ambos planos. En el caso de los edificios muy elevados. tales como Montacute, Kirby o Dodingtton, el pórtico era el objetivo central pero el "hall" solo ocupaba una parte mínima de la planta baja dejando dos espacios libres a la izquierda y la derecha del pórtico. Cuando un espacio más limitado entre las dos alas laterales impedía tal distribución, la principal ventana del "hall" ocupaba el centro dejándose para el pórtico un sitio cualquiera de acuerdo con la configuración general del ambiente. Tal es, por ejemplo el plano de Chasleton en Oxfordshire, de Stauton en Noucester, de Whitton en Salop y tal es, también el de Dorfold en Cheshire pero, debemos agregar que el "hall" en estos casos no es de grandes dimensiones ni de altura considerable; ocupa solamente el nivel de la planta baja para dejar espacio al escritorio que ocupa el mismo sitio del piso inmediato superior. El escritorio del castillo de Dorfold conserva su carácter original y clásico. Sus cielo-rasos están decorados con pendientes de yeso y sus paneles ostentan dibujos heráldicos en los que alternan con frecuencia la rosa de Inglaterra, el cardo de Escocia y la flor de lis de Francia; viene luego un friso de yeso que llega hasta la cornisa de la primorosa ensambladura cuyos geométricos paneles están divididos por pilares en secciones isodiamétricas y sobremontados por un amplio friso de cuero repujado. La puerta responde al mismo estilo y la majestuosa repisa de la chimenea, toda en madera tallada, corta la monotonía del friso de yeso, con su correspondiente guarda de cuero repujado. La sustitución del arco de la chimenea original por otro más moderno es la única modificación introducida en esta pieza desde la fecha en que fué construída. En cuanto al "hall" ostenta sobre la amplia chimenea que lo decora un retrato de Rafael Wilbraham con esta inscripción: "hujusee domus conditor, 1616," único vestigio de su origen jacobiano.

PUERTA DEL SIGLO XVI. CASTILLO DE DORFOLD.

Cuando Ormerrod habla de "un alto edificio" se refiere más bién al carácter histórico que a las proporciones reales del castillo, porque la casa, si no precisamente baja, es, por lo menos, de una altura bastante común.

Todos los grupos y proporciones de la casa así

como sus dependencias exteriores constituyen un conjunto verdaderamente admirable. Los pequeños pabellones que decoran el parque con la nota risueña de sus pintorescos aleros, aumentan la dignidad del edificio y la excelente disposición que se ha dado a sus jardines reemplaza hoy con ventaja al primitivo parque ovalado que databa del siglo XVII. La parte norte del jardín que quedaba libre entre dos filas de pabellones ostenta ahora una amplia y elegante balaustrada de mampostería. Un amplio espacio circular todo cubierto de césped verde contribuye a la mejor perspectiva del conjunto flanqueado por dos filas de majestuosos árboles. En el rincón noreste un pequeño boscaje de perales centenarios pone su nota decorativa que, en el tiempo de la florescencia, finge como una avalancha de nieve contrastando con la patina sombría de los muros. Son éstos de ladrillo rojo encuadrados por los bordes con refuerzos de piedra natural elemento de construcción que prevalece también en las cornisas, aleros y balaustradas del techo.



LA CÁMARA DEL REY JACOBO. CASTILLO DE DORFOLD.

Otra de las piezas famosas de Dorfold es la que se conoce hoy como la cámara del Rey Jacobo. La fecha de la chimenea que la decora data, como puede verse en el grabado, del año 1621. De ahí las iniciales "J. R." como las armas y atributos de Jacobo. El friso de yeso y las ensambladuras con portada que vemos en esta alcoba son verdaderamente admirables en la armonía conjunta que determinan los fríos tonos grises con la pátina oscura de las viejas maderas talladas en pequeños paneles al gusto italiano del Renacimiento.

Hasta mediados del siglo XVII Dorfold perteneció a la línea de los Wilbraham pero en 1754 fué vendida a Jacobo Tomkinson juntamente con el señorío de Acton, Hurleston y Croxston más una mitad del señorío de Wentenhale. Era Jacobo Tomkinson un burgués de Bostock pero se había establecido como abogado en Nauwich donde casó con una de las Wettenhales adquiriendo allí influencia y fortuna considerables. Tomkinson vivió cuarenta años en su propiedad de Dorfold enriqueciéndola sin cesar con obras de arte de mucho mé-

rito. El nuevo propietario introdujo reformas sustanciales en la arquitectura del castillo y la decoración de algunas piezas nos demuestra que prefería a todo otro el estilo en boga por aquel entonces. Era un hombre de buen gusto y sólida cultura que llamó a Gainsborough para que le hiciera algunos retratos de familia entre los cuales hay uno famoso en el salón comedor.

Sus descendientes hasta el Reverendo James Tomkinson ocuparon Dorfold hasta la cuarta generación. Cuando murió en 1841 la propiedad pasó a su hija mayor Ana, que la cedió poco después a un hermano de Lord Tollemache, vinculado por matrimonio con los señores de Wilhabram, primitivos propietarios de Dorfold.



DETALLE DEL ESCRITORIO. CASTILLO DE DORFOLD.

No debemos terminar esta reseña sin agregar a guisa de corrolario que, con todos los errores de concepto que afectan la armonía de su masa arquitectórica, el castillo de Dorfold representa el verdadero tipo de la vivienda señorial inglesa correspondiente al siglo XVI.

El preciosismo francés de la misma época y el carácter del Renacimiento italiano en el período de evolución hacia el Baroco, no influyen mayormente sobre la arquitectura inglesa que podríamos llamar *rural*. En las grandes ciudades el fenómeno de asimilación se presenta con relativo a frecuencia—aunque conservando siempre la individualidad del estilo británico puro, pero las viejas casas de campo mantienen, a despecho de todo, el carácter esencial normando; es decir, la conjunción del gótico medioeval y del Renacimiento dentro de un espíritu conservador y militar que nos habla a fondo del feudalismo tan arraigado en la sociedad inglesa hasta mediados del siglo XV.

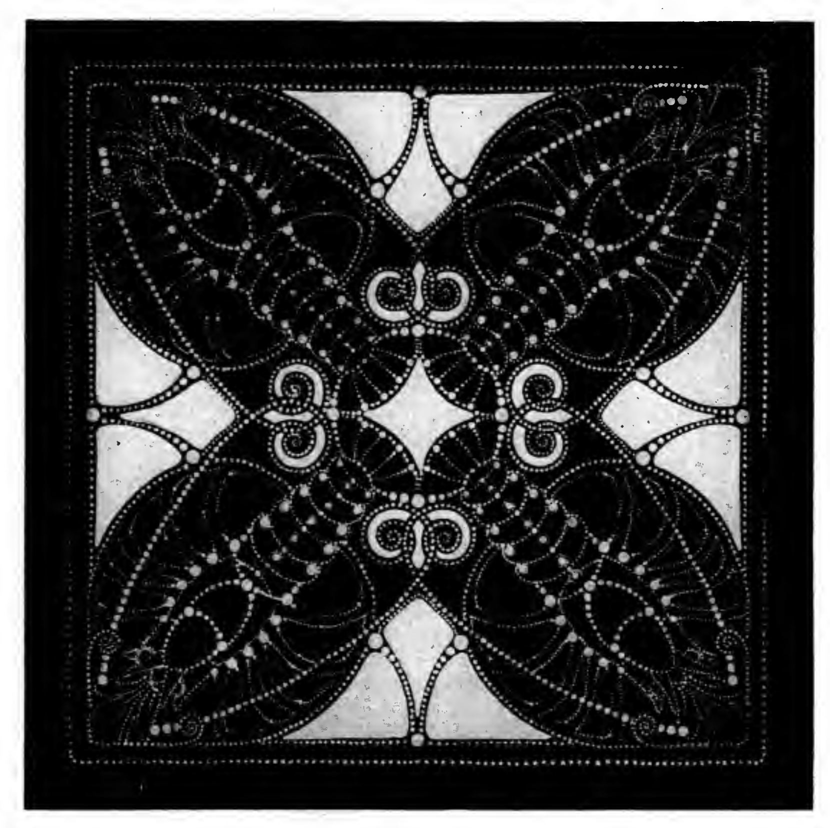
Dorfold es la casa nobilaria y solariega por excelencia. Sus muros sólidos han resistido el avance de los siglos y el furor de los motines populares. Recuérdense, en efecto, que en la primera mitad del siglo XVIII, fué centro de resistencia contra el movimiento revolucionario que encabezó Lord Byron en uno de sus frecuentes arraveas de romanticismo político. De este episodio que le da cierto valor histórico, Dorfold conserva algunos vestigios venerables.

T. GRANT.

EL MAR
EN LA DECORACION



"ESTUDIO DE LAMINARIA"
POR M. MEHEUT.

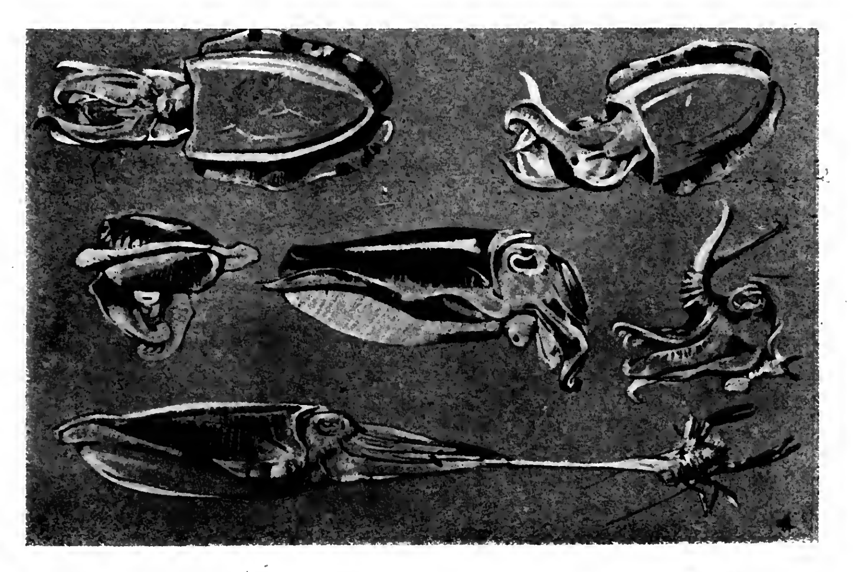


"FRISO BATICK" (LANGOSTA) POR M. P. VERNEUIL

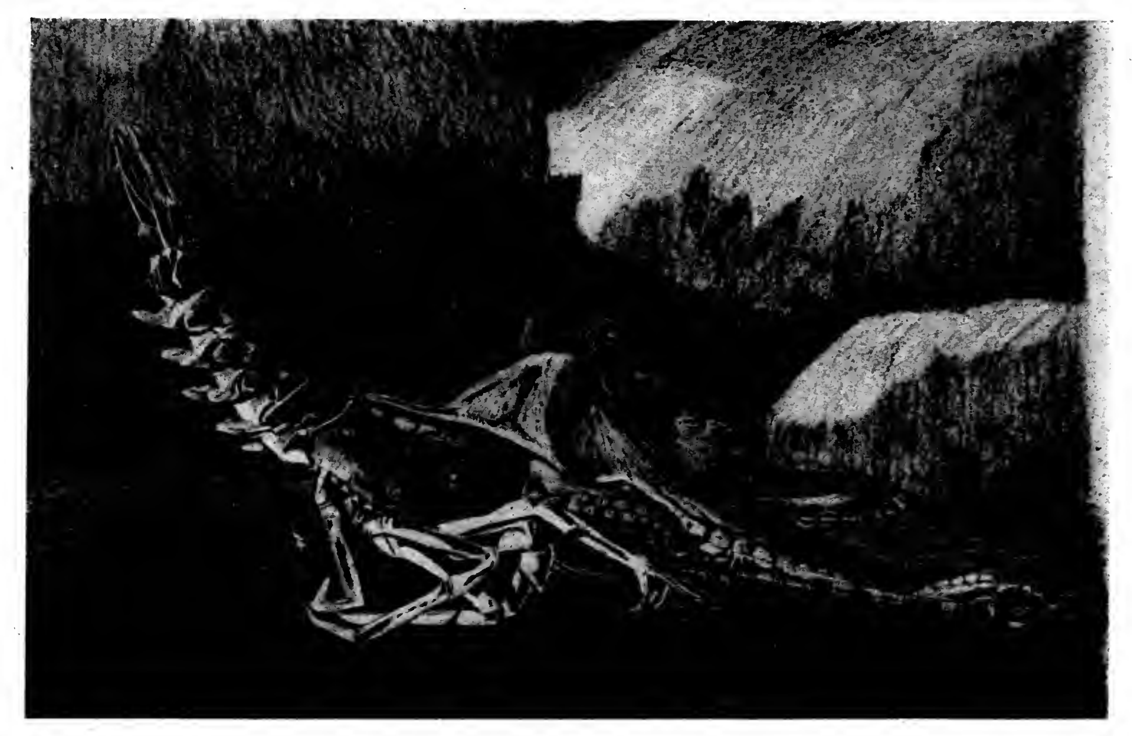
EL MAR EN LA DECORACION

El estudio del mar, de sus bellezas, de sus esplendores no podría caber en un artículo de revista. El mar es, en verdad, un mundo aparte; un mundo inmenso y misterioso que los ojos humanos no penetrarán jamás del todo. Esbozar tan sólo en su conjunto este complejo tema importaría quizás salirme de los límites en que me propongo desarrollarlo. Trataré, entonces de acortarlo más aún prescindiendo de uno de los elementos más característicos de este vasto universo: los peces. Desde el punto de vista documentario que nos ocupa aquí puede parecer extraño, por lo menos, la supresión de los peces, en este artículo. De todos los seres vivos que se agitan en el mundo de las aguas es el pez, en efecto, el que más a menudo observamos y el que más puede interesar aparentemente al ojo del decorador. Suprimido el pez, ¿qué nos reserva el mar?

Nos reserva todo eso que podríamos llamar el estado llano del océano; todo lo rampante, todo lo que salta, lo que se desliza meticulosamente; los crustáceos ávidos, verdaderos bandidos acorazados; los pulpos monstruosos; los moluscos inquietantes; las estrellas, y las anémonas, verdaderas flores vivientes; las conchillas gráciles como joyas y las medusas inmateriales, trasparentes casi, que se dirían engarzadas de ópalos gigantescos. Eso en cuanto a la fauna



"CROQUIS DE CRUSTÁCEOS" POR M. MEHEUT

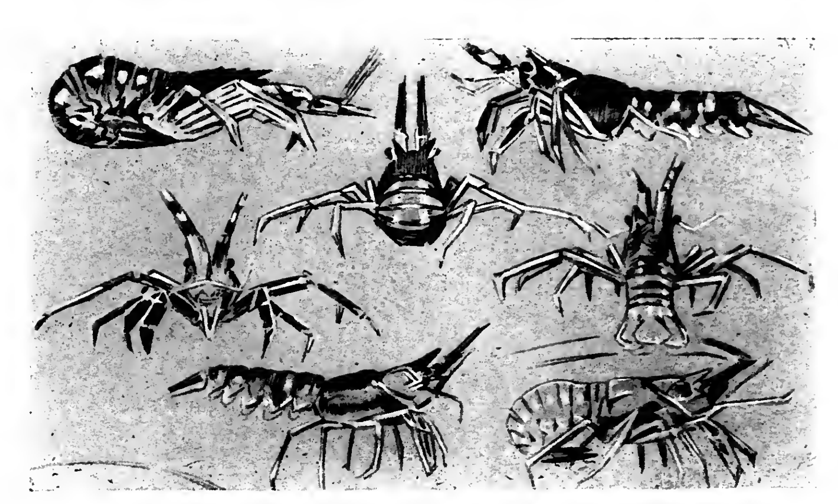


"LUCHA DE UN PULPO Y UNA LANGOSTA" POR M. MEHEUT

que la flora marina no interesa menos al artista. Tendríamos que recordar las vastas laminarias agitando dulcemente sus largos tentáculos, los hermosos "fucus" y los diversos géneros de alga que nos descubre el mar en las grandes mareas cuando parece retirarse un poco para permitir a los hombres el análisis de sus maravillosos misterios. La rápida ojeada que echaremos ahora sobre todo este mundo misterioso no puede ser metódica pues un artículo científico, así fuera en cuanto al rigor de la clasificación, estaría de más en esta página. Al azar de las imágenes trataré de explicar la existencia de los diversos seres que pueblan los abismos del mar y su posible empleo en la decoración artística.

El artista, por su parte, reflexionará sobre la utilización de estos seres extraños muchos de los cuales tienen una apariencia fantástica, fabulosa casi, a fin de que su fantasía sepa interpretar el gran enigma de la forma para aplicarla a la decoración de un vaso, de un encaje, de una joya.

Entremos, ante todo, en lo más profundo de lo horrible. Allí encontraremos un ser flácido, pero inquietante, cuyo aspecto perturba como una monstruosa pesadilla: es el pulpo que Víctor Hugo



"CROQUIS DE LANGOSTA" POR M. MEHEUT



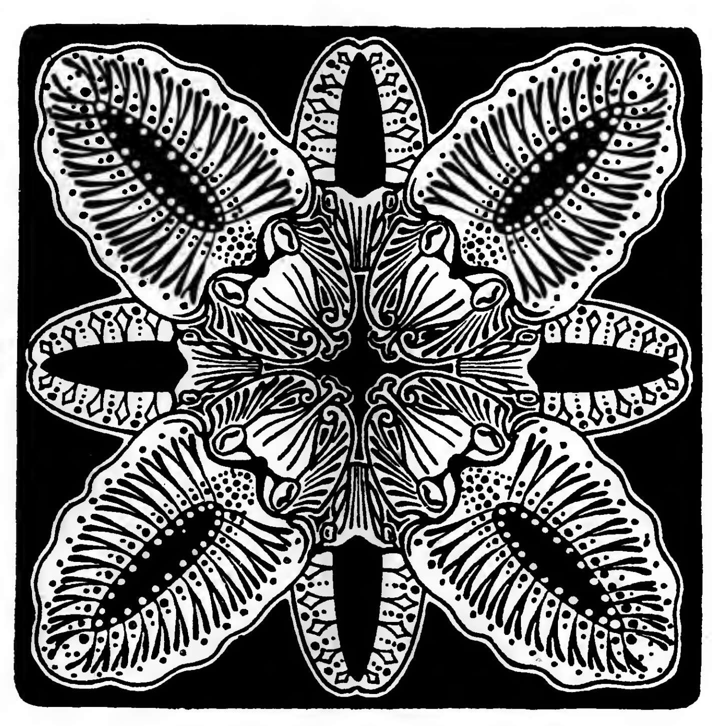
"ESTUDIO DE MOLUSCOS" POR M. MEHEUT

ha descrito con tanta verdad en "Los trabajadores del mar".

El que haya leído las maravillosas páginas del poeta francés comprenderá sin esfuerzo las leyendas que corren hoy como antaño acerca del fabuloso monstruo de los mares. Sin embargo, estamos lejos de la realidad y el pulpo que vemos de ordinario no es, ni con mucho, tan terrible como la hidra de Lerma o "kraken" de las fábulas nórdicas. Su aspecto, empero, no es menos repulsivo no obstante los ágiles movimientos de sus largos brazos torcidos en elegantes espirales que se explayan como látigos chasqueantes para dejar en descubierto su doble orden de ventosas.

Su cuerpo no es sino una especie de vejiga coronada por dos ojos vivaces, y su color es tan extravagante como su estructura. De ordinario la piel tiene un tinte gríseo, que a la menor excitación sube de tono al tiempo que la piel se eriza de rugosidades rojas que la recorren como verdaderas ondas cromáticas.

De talla mucho menor, los moluscos no tienen tampoco el aspecto fabuloso de los pulpos. No es el feroz bandido que mata por matar y cuyo aspecto es tan siniestro como repulsivo. Tienen, sí algo de raro, pero no desprovisto de cierto encanto. Sorprenden un poco, pero atraen la atención del observador por la gracia de sus movimientos, por el interés de sus hábitos y por la armonía de su variante coloración.



"MOLUSCO" POR M. P. VERNEUIL

"Brillan con todos los colores — ha dicho Michelet—y su piel cambia a cada instante. Podríamos llamarles el camaleón de las aguas".

Por lo general, el cuerpo de los moluscos mide quince centímetros más o menos y tiene una forma ovalada: sus ojos son azules y están provistos de un párpado inferior. La cabeza, vigorosamente trazada, termina por ocho brazos provistos con cuatro órdenes de ventosas. El cuerpo parece recubierto por un manto largo cuyo extremo queda flotante y ondula sin cesar en graciosos movimientos. Las coloraciones de ese manto varían, según el

momento, del blanco rosa o irisado de amarillo en estado de reposo, hasta el marrón estriado de oro que adopta en los momentos de excitación. El vientre presenta el más puro tono de ópalo que pueda imaginarse. Casi todos los géneros de los moluscos presentan una particularidad singular: cerca del corazón poseen una especie de bolsillo lleno de un líquido obscuro. Cuando un peligro cualquiera los amenaza arrojan el líquido que llevan de reserva y que al contacto del agua se vaporiza hasta formar una especie de nube que le permite sustraerse a la persecución de sus enemigos.

He aquí dos animales más extraños que bellos. ¿Pueden ser útiles al decorador? Su empleo no debe prodigarse, pero es aconsejable siempre que se use discretamente.

El pulpo, por de pronto, no debe emplearse en joyería, a no ser que se le estilice finamente acentuando la gracia de sus largos tentáculos.

En cuanto a los moluscos podemos sacar mucho partido de su rareza. Sin embargo no conviene hacer un empleo corriente de ninguno de ambos cefalópodos. Uno y otro pueden dar buenos motivos ornamentales a la cristalería artística y en general al estilo Batik porque su procedimiento, como se sabe, exige la estilización más extrema.

De un aspecto mucho más amable son los espirógrafos que representan nuestros grabados. En estado de reposo semejan un pequeño tubo de color gris a cuyo extremo surge una amplia corola hecha de hilos blancos o amarillos que a la luz se irisan de los más vivos colores, contorneándose en forma de elegante espiral. Especie de flor viva, contrasta con los animales que hemos descrito por la tranquilidad apacible de sus movimientos y por su preferencia por las aguas mansas de ciertos golfos.

Los espirógrafos no podrían servirnos, desde lùego para grandes motivos ornamentales, pero se prestan para graciosas interpretaciones en bordado, encaje y sedería. El cuero repujado y cierta clase



"ESTUDIO DE LAMINARIA" POR M. MEHEUT



"CROQUIS DE PULPO" POR M. MEHEUT

verdes o violetas se le ve navegar lentamente sobre los fondos rocosos donde se fabrica su vivienda. Su constitución es de lo más curiosa, pues consta de una envoltura calcárea compuesta de pequeñas placas poligonales. Esta es, precisamente, la envoltura que suele hallarse sobre las playas a la muerte del animal. Las placas que la constituyen llevan tres órdenes de apéndice: en primer término varias antenas espinosas y articuladas; luego los órganos ambulatorios guarnecidos en sus extremidades de

de esmaltes pueden hallar también una fuente de inspiración en estos seres maravillosamente sutiles.

Otro animal interesante para la estilización decorativa es la langosta. No necesitamos describirla con su caparazón espinosa de un hermoso tono cálido y la cabeza armada con un robusto par de antenas. Los japoneses han empleado siempre la langosta como elemento decorativo habitual en sus "poncifs", sus "kogos", sus "netzukes". Sobre todo, en los buenos períodos, los artistas nipones han sabido interpretar la langosta con una admirable simplicidad decorativa.

Entre nosotros, M. Meheut se ha caracterizado por sus ingeniosas interpretaciones de langosta entre las cuales recordamos un hermoso aldabón renacimiento. Hemos visto, también, una interpretación de langosta en el complicado estilo "batick". El animal se presta bien a esta técnica que exige una ejecución preciosa hecha toda de pequeños detalles extremadamente sutiles.

El equinoderma es otro de los misterios del mar. Es un animal pequeño del tamaño de un huevo de gallina y que habita en las aguas del Mediterráneo. Erizado de púas



"LÁMPARA INSPIRADA EN EL PULPO" POR M. SZABÓ



"PANEL CON MOTIVOS MARINOS"
POR LUCETTE P. VERNEUIL.



"ESTUDIO DE ESPIRÓGRAFO" POR M. P. VERNEUIL

ventosas y por último, los órganos pediciliares, especie de pequeñas pinzas que pueden abrirse o cerrarse a voluntad e implantadas, entre las dos anteriores, sobre sus correspondientes pedículos. Con la ayuda de estos diversos órganos el equinoderma o erizo de mar puede moverse con relativa rapidez y hasta deslizarse sobre las rocas de corte vertical.

Pero esto no es todo. Situados sobre su cara inferior, es decir en la parte del cuerpo que se encuentra de ordinario aplicado a la superficie de la roca, el equinoderma nos presenta sus poderosos órganos de masticación dispuestos en una forma tal que ha hecho designárseles con el nombre de Linterna de Aristóteles. Son cinco dientes blancos, incisivos, que convergen los unos hacia los otros y constituyen la parte externa de un órgano calcáreo interior bastante complicado y voluminoso.

Para cavar su nicho, el erizo de mar se adhiere a la roca por medio de sus órganos ambulatorios y valiéndose de los dientes a que nos referíamos antes comienza su paciente trabajo de picapedrero.

Michelet se maravilla a justo título de este trabajo titánico. "Cuando ha terminado de horadar su roca y de limpiarla prolijamente, comprende que ganaría mucho más en comodidad si de convexo que es su nido pudiera convertirlo en cóncavo. Así, el trabajo del equinoderma continúa noche y día en un obstinado empeño de mejorar su vivienda para los días de la vejez. El trabajo es la vida de este pequeño habitante de las aguas. Para ello se vale a las mil maravillas de los cinco dientes que tiene en la mandíbula inferior y que al soldarse con los años uno con otro, forman una especie de sólido pico para su faena de picapedrero.

Este pico de cinco dientes reposa sobre



"ESTUDIO DE PULPO" POR M. MEHEUT

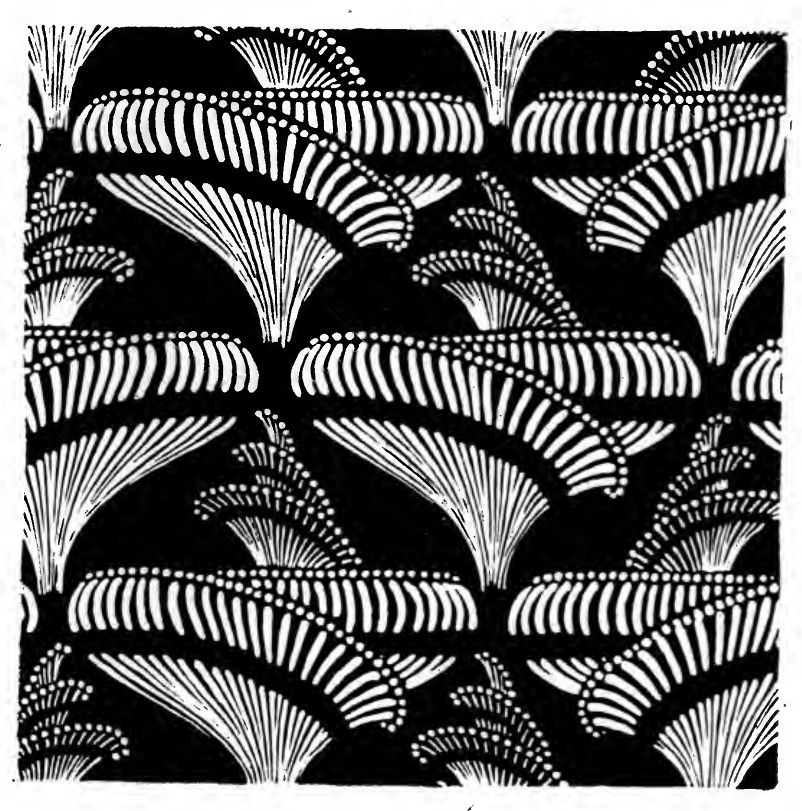
una sólida pero delicada estructura calcárea y gira sobre una especie de pivote elástico que le permite un juego perfecto".

Este picapedrero de las rocas, como le llama Michelet presenta exteriormente pocos recursos para el decorador. Su estructura calcárea no puede proporcionarnos muchos motivos interesantes pero las cosas cambian de aspecto si lo examinamos por dentro. La corona dental, sobre todo, puede proporcionarnos excelentes pretextos para la estilización decorativa. Es infinitamente variado el desarrollo que puede darse a este principio orgánico del equinoderma tomándolo en parte o en su totalidad.

En este artículo nos limitaremos hablando de la flora marina, a indicar un solo género de alga: la gran laminaria. Todo el mundo ha podido verlas al retirarse las grandes mareas. Su tamaño, aunque más no sea, llama desde luego la atención ya se las observe en el fondo de las aguas muy límpidas flotando en gráciles ondulaciones, ya sobre la playa después de una creciente tormentosa. Alcanzan hasta dos metros de longitud y tienen un vago aspecto de cuero aceitoso de un verde obscuro cálido y pronunciado. Su forma interesante debe sugerir muchas cosas al decorador desde los bulbos o grandes espinas de la raíz hasta los estambres fibrosos en que termina.

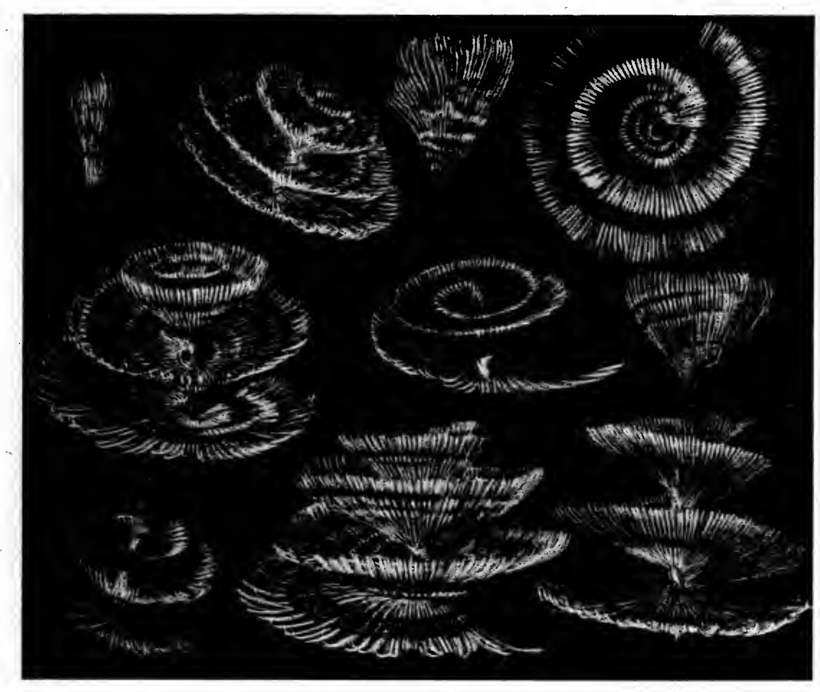
Mucho más interesantes resultan, desde luego, para la decoración moderna, los motivos tomados a la flora que no a la fauna marina. El ojo está ya acostumbrado en cierto modo a la gracia simple y armoniosa de las flores fantásticas que se abren en el fondo de los mares y el espíritu acoge con mayor benevolencia esos seres inofensivos, inmateriales casi, que se dirían creaciones de una mente de artista.

La planta marina tiene un misterio que no poseen los vegetales familiares al hombre. Su visión nos despierta vagos recuerdos de leyenda mística; y ante un hermoso coral, ante un espirógrafo de sutiles ramazones, ante una fabulosa alga marina evocamos inmediatamente el mito de los nibelungos, raspantes tras el oro maldito en el fondo del Rin fabuloso o el país maravillosamente azul donde Loreley sueña sus poemas.



"ESPIRÓGRAFOS" POR M. P. VERNEUIL

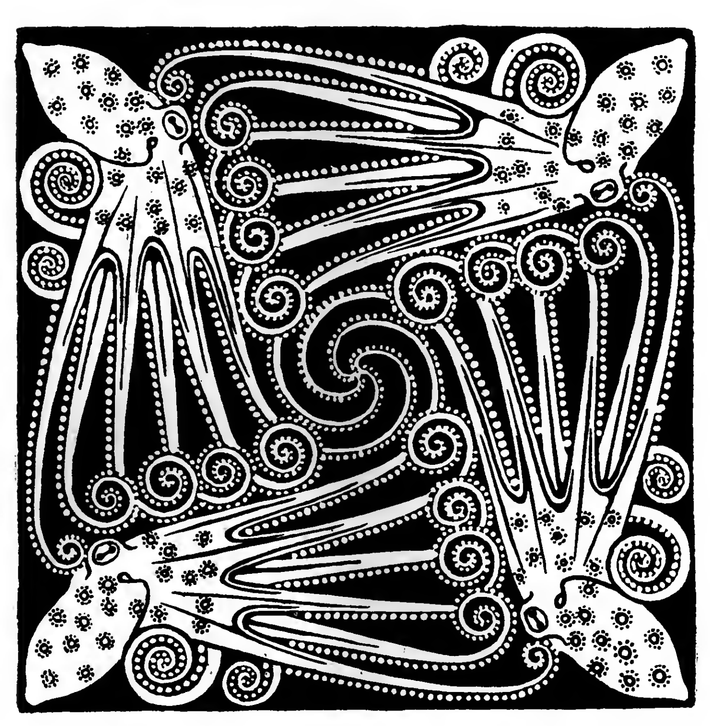
El mar es un símbolo de la vida pero tiene al mismo tiempo algo de ensueño y de quimera. Y se explica. Cerrado a la investigación audaz de los hombres, guarda en su seno profundo el misterio de los siglos, y es por eso que en todas las épocas y en todos los países, ha inspirado la imaginación de los artistas



"ESTUDIO DE ESPIRÓGRAFO" POR M. MEHEUT

como una representación esencial, como una prolongación, mejor dicho, del gran misterio teogónico que preside los destinos del universo.

Pero en el mar, como hemos dicho, hay una fauna y una flora. La fauna, hemos visto, tiene el carácter de lo horrible, de lo monstruoso, de lo trágico. Todos esos animales que se deslizan en el fondo del abismo acuático tienen algo de pesadilla y encarnan los espíritus malignos contrarios a la paz del hombre. La flora, en cambio, representa lo grácil, lo incorpóreo, lo sutil. Esas plantas inverosímiles que apenas tienen personalidad orgánica parecen talladas en gemas preciosas por un artífice del ensueño: sus corales multicolores resplandecen como el cofre de un magnate oriental y sus amplios follajes, transparentes a fuerza de ser pálidos, sugieren quien sabe qué extraño misticismo herméticamente doloroso.



"PULPOS" POR M. P. VERNEUIL

Así pues la estilización decorativa que debe inspirarse siempre en los temas graciosos y en las ideas apacibles, encontrará siempre en la flora marina una fuente de infinitas seducciones. Ella ha tentado en toda época el espíritu de los artistas y la audacia de los soñadores; quiere decir entonces que la decoración moderna — hecha toda de audacia imaginativa —debe preferir la flora a la fauna marina cuando se proponga interpretar en una joya, en un vaso de cristal, en una grácil cerámica, o simplemente, en la tela, los grandes secretos de la armonía vital que el agua de los mares reserva a los hombres.



M. P. VERNEUIL.



"LA CRUZ ROJA EN EL CAMPO DE BATALLA" POR FRANK BRANGWYN

FRANK BRANGWYN "AFFICHISTA" DE GUERRA

ENTRE los pocos artistas, que han dado un eficaz tributo a la guerra – tributo de arte, naturalmente—debemos mencionar en primer término al dibujante inglés Frank Brangwyn. El valeroso artista ha librado en estos últimos meses, con la simple piedra litográfica, una de las mejores batallas añadiendo a su notoria reputación de pintor una fama de buen patriota que no olvidará jamás el pueblo británico.

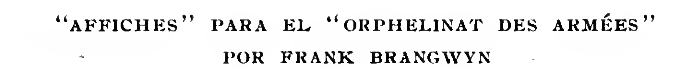
Mientras escribo estas rápidas notas tengo ante los ojos gran parte de los trabajos gráficos inspirados en la guerra y debidos a pinceles o buriles de indiscutible valor pero, por más que me afane en ello, no encuentro muchos que puedan parangonarse con los de Frank Brangwyn. A lo sumo dos artistas holandeses que se han impuesto a la crítica fuera y dentro de su país: Raemackers y Toorop. Ambos a dos, en país neutral y germanófilo por excelencia, entre contínuas dificultades y amenazas de todo género, han levantado una terrible requisitoria contra la Alemania imperialista y contra los métodos brutales de la "Kriegsbrauch im Landskriege".

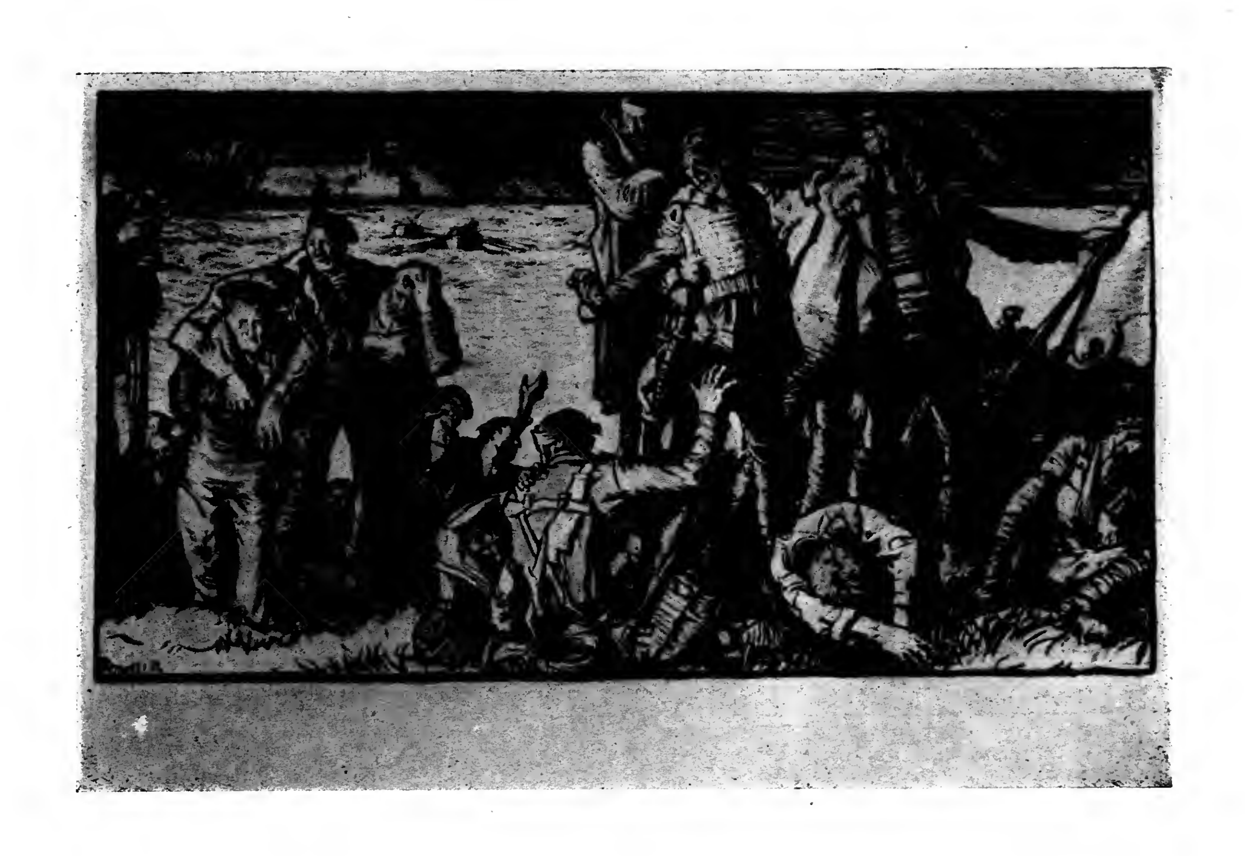
Es inútil insistir sobre la obra de Raemaekers a este respecto puesto que sus audaces composiciones para el "Telegraaf" de Amsterdam levantaron hace poco un clamor general que pasó las fronteras de Holanda. Será bueno, en cambio, dedicar algunas palabras a la obra de Toorop que es originalísima hasta en la forma como todo lo que produce este extraño pintor.

El alma mística del artista de Nigmegen se ha revelado ante la horrenda masacre de Bélgica y el genial pintor ha querido fulminar con el apóstrofe que su espíritu evangélico le dictaba, al enemigo de la humanidad. Sus cuatro cartones sobre la "Bélgica en Sangre" ejecutados en el trascurso del año 1914 y publicados luego por Leo van Reyvelde en un hermoso álbum que ha corrido el mundo, es una de las pocas acusaciones que los países neutrales de hoy hayan querido

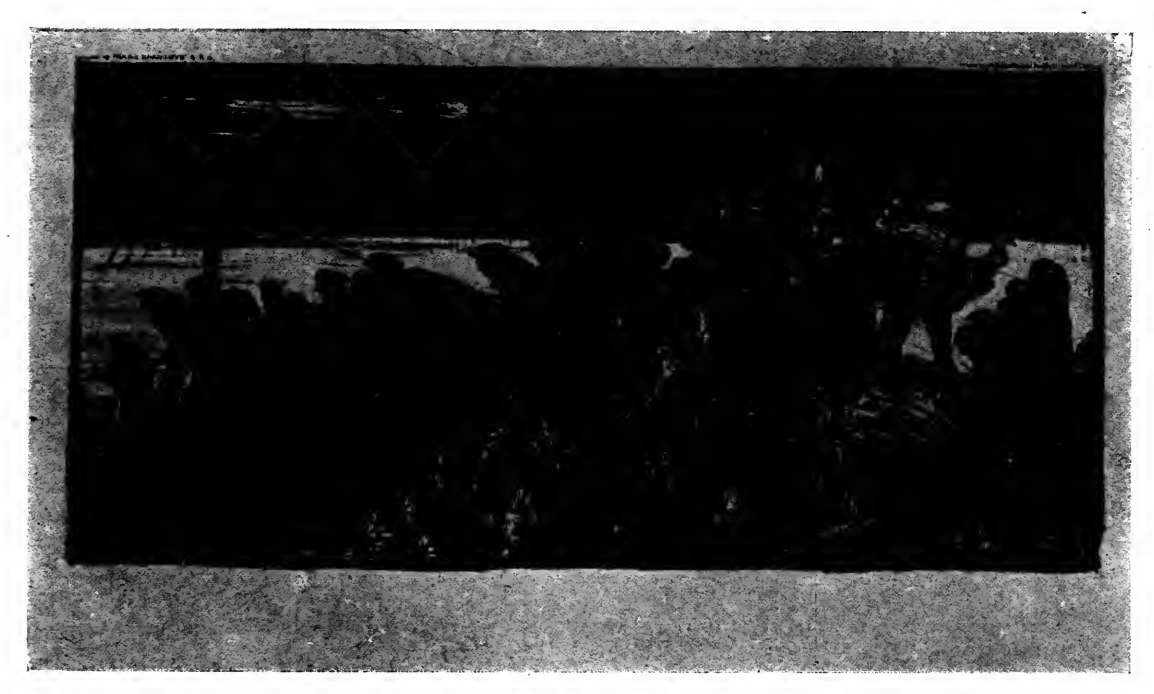





"AFFICHES" PARA EL "ORPHELINAT DES ARMÉES"
POR FRANK BRANGWYN



"DESEMBARCO DE MARINEROS HERIDOS"
POR FRANK BRANGWYN.



"LOS REFUGIADOS ABANDONAN ANVERS" POR FRANK BRANGWYN

lanzar contra los alemanes; una acusación silenciosa que consiste en reproducir fielmente las pobres aldeas belgas destruídas por el enemigo y la fuga de sus desventuradas poblaciones. Sobre todas estas ruinas, empero, su fe le ha hecho representar la radiosa visión de un ángel irguiéndose sobre una iglesia derruída como para dar testimonio de la presencia de Dios y de su castigo irremediable. Toorop ha creado así una obra independiente en realidad del grupo común de los dibujantes de guerra: es una obra estrechamente vinculada a ese profundo sentimiento religioso que caracteriza su producción de los últimos veinte años pero no por eso menos eficaz en su verdadero valor estético que los affiches guerreros, todo ardor y gritos de venganza, que la tragedia europea ha sugerido a Frank Brangwyn.

Antes y después de que Frank Brangwyn publicase sus litografías de guerra, otros artistas ingleses habían lanzado trabajos análogos sin perjuicio de enrolarse en el famoso regimiento "Artist's Rifles" que tantos valerosos oficiales ha dado a su país.

Casi todos ellos, empero, se habían limitado a reproducir escenas militares, finamente impresas que tenían el defecto de no circular sino entre un limitado número de "amateurs" y coleccionistas.

El "affiche" no había sido tratado esta vez por los pintores más en boga. Esta forma popular de difundir las ideas, los consejos y los estímulos tan necesarios en estos dolorosos tiempos de guerra sólo ha encontrado, fuera de Edmundo Dulac, los favores de Frank Brangwyn.

La guerra debía tomar su prodigiosa ductilidad artística hacia el campo del buen "affiche", forma de arte que siempre interesó a los dibujantes ingleses no obstante el descrédito en que la tiene el público.

Brangwyn que había experimentado ya todas las manifestaciones más diversas del arte puro y del arte aplicado, especialmente bajo la dirección de su maestro William Morris, ha querido cimentarse también en este género tan simpático a los cincuenta años de edad y en la plena madurez de su talento. No todas sus obras más recientes pueden ser consideradas como buenos "affiches" pero aún aquellas que por razones especiales pueden ser tachadas de



"MARTE LLAMA A VULCANO"

THE ZEPPELIN RAIDS: THE VOW OF VENGEANCE
Drawn for 'The Daily Chronicle' by Frank Brangwyn A.R.A.

'DAILY CHRONICLE' READERS ARE COVERED AGAINST THE RISKS OF BOMBARDMENT BY ZEPPELIN OR AEROPLANE

"EL GRITO DE VENGANZA"

POR FRANK BRANGWYN



"AFFICHE PARA LA EXPOSICIÓN ITALIANA"
POR F. BRANGWYN

imperfectas, tienen por lo menos el raro mérito de un dibujo vigoroso y de una distinción poco común.

Sus trabajos se destacan entre todos no sólo por la originalidad de su concepción sino también por la propia ejecución que recuerdan en algunos casos su característica técnica de litógrafo y en otros—especialmente los que presentan sobre el blanco y negro leves esfumaturas de color,—el no menos característico indicio de sus famosas aguafuertes.

En mi concepto, la principal cualidad del "affichista" es la de crear una obra que logre imponerse al público hasta por la seducción del colorido. A este principio se han atenido siempre los grandes decoradores, tales como Cheret, Mucha, Grasset, Willete, Hardy, Begarstoff, etc., comprendiendo que sobre los muros de una ciudad populosa, llámese París ó Londres, el "affiche" para lograr su intento debe poseer atrayentes efectos cromáticos.

No todos los "affiches" de Brangwyn responden a este concepto fundamental, porque ni sus dimensiones ni su propio género de composición le habrían permitido figurar sobre los muros de una metrópoli. Sin embargo, muchos de ellos — y particularmente los que reproducimos aquí como prueba decisiva — tienen todo el carácter de una verdadera obra maestra de museo.

Bajo su nuevo ropaje artístico, Brangwyn se revela como siempre original, tocado de profundo sentimiento e iluminado por una viva llama de arte. He dicho original porque Brangwyn tiene un dibujo particularmente suyo que toca un poco en la caricatura y otro poco en la composición de gran estilo pero que se hace distinguir con una sola ojeada entre otros mil dibujos.

Es la suya esa originalidad agradable que caracteriza toda verdadera obra de arte y que se impone a los espíritus refinados cuando, hartos de lo banal y lo trillado, buscan en la producción de tal cual artista nuevos conceptos expresados en un idioma nuevo.

Ha sido un pintor de mérito; ha fijado sus impresiones en maravillosas aguafuertes; las artes aplicadas han tenido en él un trabajador infatigable como en los buenos tiempos del Renacimiento y la guerra, por último, debía revelarlo como incomparable "affichista".

Es así como Brangwyn suele presentarse: con cosas nuevas ejecutadas en forma nueva y es por eso también, posiblemente, que en ciertos ambientes artísticos de Inglaterra no se le tributa el homenaje que merece.

AUGUSTO C. TOSATTO.



"NEUWE CHAPELLE",
POR FRANK BRANGWYN



"AFFICHE PARA LA EXPOSICIÓN ITALIANA"
POR F. BRANGWYN

imperfectas, tienen por lo menos el raro mérito de un dibujo vigoroso y de una distinción poco común.

Sus trabajos se destacan entre todos no sólo por la originalidad de su concepción sino también por la propia ejecución que recuerdan en algunos casos su característica técnica de litógrafo y en otros—especialmente los que presentan sobre el blanco y negro leves esfumaturas de color,—el no menos característico indicio de sus famosas aguafuertes.

En mi concepto, la principal cualidad del "affichista" es la de crear una obra que logre imponerse al público hasta por la seducción del colorido. A este principio se han atenido siempre los grandes decoradores, tales como Cheret, Mucha, Grasset, Willete, Hardy, Begarstoff, etc., comprendiendo que sobre los muros de una ciudad populosa, llámese París ó Londres, el "affiche" para lograr su intento debe poseer atrayentes efectos cromáticos.

No todos los "affiches" de Brangwyn responden a este concepto fundamental, porque ni sus dimensiones ni su propio género de composición le habrían permitido figurar sobre los muros de una metrópoli. Sin embargo, muchos de ellos —y particularmente los que reproducimos aquí como prueba decisiva — tienen todo el carácter de una verdadera obra maestra de museo.

Bajo su nuevo ropaje artístico, Brangwyn se revela como siempre original, tocado de profundo sentimiento e iluminado por una viva llama de arte. He dicho original porque Brangwyn tiene un dibujo particularmente suyo que toca un poco en la caricatura y otro poco en la composición de gran estilo pero que se hace distinguir con una sola ojeada entre otros mil dibujos.

Es la suya esa originalidad agradable que caracteriza toda verdadera obra de arte y que se impone a los espíritus refinados cuando, hartos de lo banal y lo trillado, buscan en la producción de tal cual artista nuevos conceptos expresados en un idioma nuevo.

Ha sido un pintor de mérito; ha fijado sus impresiones en maravillosas aguafuertes; las artes aplicadas han tenido en él un trabajador infatigable como en los buenos tiempos del Renacimiento y la guerra, por último, debía revelarlo como incomparable "affichista".

Es así como Brangwyn suele presentarse: con cosas nuevas ejecutadas en forma nueva y es por eso también, posiblemente, que en ciertos ambientes artísticos de Inglaterra no se le tributa el homenaje que merece.

AUGUSTO C. TOSATTO.



"NEUWE CHAPELLE",
POR FRANK BRANGWYN



"URNA DE PLATA" POR G. DI PAOLO.

EL TESORO DEL DOMO DE AQUILA.

En la sacristía del Domo de Aquila quedará instalado dentro de poco, a expensas del ministerio italiano de Instrucción Pública, un pequeño museo en el que figurarán todas las antigüedades de la iglesia: tejidos y sederías de rara belleza, mitras y capas pluviales recamadas de oro, mantos de damasco y casullas de fabricación local. Además platería de los siglos XV, XVI y XVII; obras de metal cincelado y, por último, algunos cuadros pintados al óleo.

Sin embargo, lo más interesante por su valor estético ha de ser, sin duda alguna, la magnífica platería y un grupo de relicarios del siglo XIV trabajados por dos artífices de Sena, posiblemente hermanos, y desconocidos hasta hoy en la historia del arte italiano.

Más de una vez se ha escrito sobre la orfebrería de los Abruzos y sobre la producción de sus principales escuelas. Ocioso sería, entonces, volver al mismo tema; pero la escuela aquilana, estrechamente vinculada con aquella, ofrece un vasto campo de estudio todavía inexplorado. Esta escuela que abarca desde el siglo XV hasta las postrimerías del XVIII ha producido algunas piezas célebres entre las cuales el cáliz existente en el Museo de Londres, la cruz de San Juan de Collepietro y los famosos relicarios de Casacastina y de Tione. Todas estas piezas llevan el sello clásico "AOL", usado hasta la segunda mitad del siglo XVI como puede observarse en todas las de ese período que han llegado hasta nosotros.

Con los famosos artistas Francisco Romanelli y Pedro Novelli, continuadores de la obra de renovación iniciada en 1575 por Juan Rosecci, encontramos todavía en el siglo XVI los últimos vestigios de aquella corporación de los



"CRUZ DE PLATA" (AQUILA.)



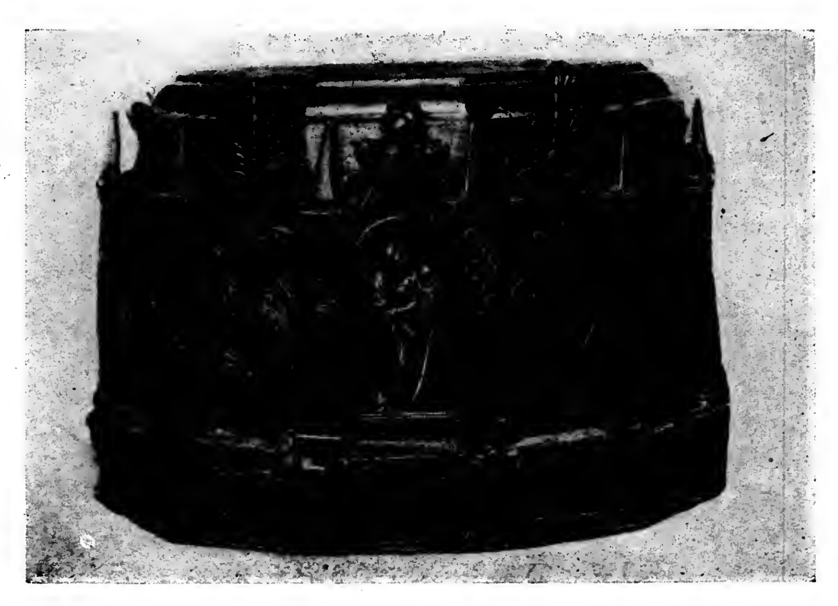
"CRUZ PROCESIONAL" (DETALLE) (AQUILA.)

orfebres aquilanos constituida en los primeros años del siglo XVI.

Volviendo ahora al sello de fábrica impreso en la platería a que nos referimos, el profesor Chini que ha compulsado con todo empeño los archivos aquilanos con propósito de estudiar la historia artística de la ciudad, ha encontrado una carta fechada el año 1447 en la cual se lee que la iglesia de Santa María Pagánica, en Aquila, confiaba a Nicola de Guardiagrele la ejecución de una cruz que éste debía tallar en su país natal y llevarla luego a expensas suyas, a la ciudad de Aquila, a fin de *hacerla marcar.*

Piensa el ilustre profesor que tal documento deja margen a la sospecha de que no siempre las obras atribuidas por la marca de fábrica a tal o cual ciudad, hayan sido ejecutadas, precisamente, en el lugar de la contramarca. Podría ser así, pero debe recordarse que nos encontramos frente a un caso único y aislado ya que las condiciones establecidas en el contrato — condiciones que no figuran en otros contratos del maestro para la iglesia aquilana—pueden haber sido establecidas por una circunstancia excepcional. No creo, entonces que de un caso tan esporádico—si vale la palabra — pueda deducirse una seria consecuencia histórica, tanto más cuanto que, habiéndose extraviado, no podemos saber si la cruz de Santa María Pagánica fué en realidad ejecutada.

Recientes estudios nos han demostrado que, en el siglo XV la ciudad de Aquila era punto de convergencia para numerosos artistas venidos de los Abruzos, de Toscana, de Lombardía, etc., y los documentos de la época consignan el nombre de casi todos ellos, entre los cuales fueron famosos



"BASE DE LA ESTATUA DE S. MÁXIMO" (AQUILA.)

Giacomo Paolo de Sulmona—padre del escultor Silvestro—y Masio de Mateo, procedente también de Sulmona. Giacomo, como lo demuestra Chini, era tenido en alta estima: adquirió título de ciudadanía en Aquila y formó parte del Magisterio de las Artes. Todos estos pormenores pueden leerse en el Libro de las Reformas conservado en la biblioteca provincial de aquella ciudad. Era un artista de gran talento como lo demuestra la urna de San Franco, que se conserva en la iglesia de Santa María Asunta (Assergi) obra maestra de estilo gótico realzada con estatuitas en relieve y espléndidos esmaltes. La obra no fué terminada porque el artista falleció entre los años 1480 y 81.



"CRUZ PROCESIONAL DE PLATA" POR H. DE GUARDIAGRELE.

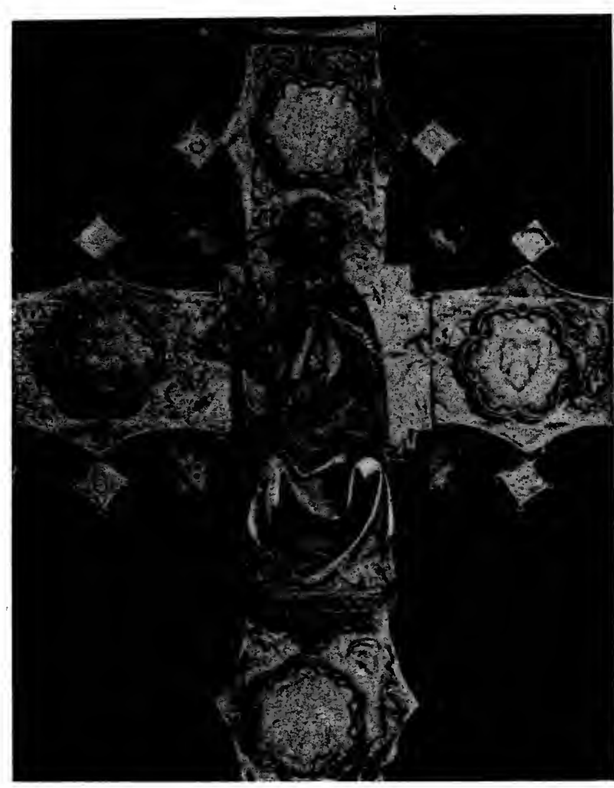
De Masio, como de tantos otros, nada nos ha quedado. No debemos confundir este maestro, que trabajó en Aquila allá por el año 1471, con otro orfebre del mismo nombre que falleció en 1395, habiendo ejecutado para la Catedral de Sulmona un báculo estupendo y un cáliz maravilloso, encomendados por el papa Inocencio VII.

La escuela aquilana de orfebrería estará pobremente representada en el museo que se proyecta. Despojos vandálicos, saqueos sucesivos, tributos de guerra como el que impusieron los españoles en 1520, destrucciones, incendios, terremotos, ventas clandestinas, etc., han dejado en la mayor miseria las que fueron fabulosas iglesias y monasterios aquilanos. Solo figurarán en él, tres pequeñas cruces. Una de ellas, de 57 cm. de altura pertenece a la primera década del siglo XVI. Es de plata con numerosas reparaciones y se resiente del estilo de Guardiagrele que ejerció una influencia decisiva sobre los plateros aquilanos del siglo XV. Las otras dos son de cobre sobredorado y de quincalla con figurinas y motivos ornamentales de plata. Aquella que llaman la *cruz de los muertos*, de 45 cm. de altura, tiene en el crucero del revés la figura en relieve de San Máximo, admirablemente modelada. Ambas fueron ejecutadas en la primera mitad del siglo XVI.

De Nicolo de Guardiagrele, artista conocido por numerosas publicaciones figu-

rarán dos obras maestras: una hermosa cruz procesional y una estatua en plata de San Máximo.

No conseguiríamos jamás, ni siquiera con la más escrupulosa descripción dar a nuestros lectores una idea exacta sobre la riqueza de esta cruz reputada como un verdadero monumento de arte. Nos limitaremos, pues, al presente grabado, donde, si faltan las gamas del es-



"CRUZ PROCESIONAL" (DETALLE) (AQUILA.)

malte, puede advertirse, en cambio, todos los detalles técnicos y artísticos de la obra. Mide esta cruz, desde la base al fuste, 1.16 mt. de altura por 0.85 cm. que miden los travesaños.

La imagen de Jesús está enclavada en un pequeño crucifijo que imita el tronco de un árbol y que reposa en una especie de peñasco. En la extremidad superior aparece el nido de un pelícano, ave que, como se sabe, alimenta sus hijos con su propia sangre. La cabeza de Jesús es de las más expresivas y el desnudo de su cuerpo, correctísimo. Los relieves que decoran los cuatro "trilobos" representan: el de la derecha, "La Virgen adorada", el de la izquierda, "San Juan", el de abajo, "La deposición de Jesús en el sarcófago" y el de arriba, "La resurrección". En el frente del sarcófago se lee la siguiente inscripción: "Opus Nicolai Andree de Guardia. A. D. M.CCCCXXXIII."

Los dos ángeles orando que figuran en los travesaños del pequeño crucifijo son de una belleza escultórica poco común.

En el reverso de la obra Nicolo se reveló como un técnico soberano. El conjunto es una verdadera fiesta de colores, de esmaltes, de filigranas, de símbolos, de figuras humanas, etc. Como personaje central aparece el Redentor sentado en su trono en una actitud verdaderamente majestuosa. Los cuatro Evangelistas que decoran los "trilobos" son de igual valor estético que la figura central, y ostentan todos, finamente estilizados sus correspondientes símbolos florales. En la roseta de ambos travesaños se ven dos "armoriales" esmaltados: el de la derecha—escudo familiar del obispo Agnifili docto prelado que hizo edificar la catedral—representa una mitra en campo de azur; el de la izquierda es el emblema de la ciudad, un escudo en campo rojo coronado por una águila explayada con la siguiente leyenda: "Capítulo Ecclesie Aquilane". Los esmaltes de los otros dos rosetones del fuste se han perdido. Toda la cruz reposa en una especie de templete octogonal a cúpula semiesférica. Aquí los elementos góticos no revelan un sentimiento muy profundo, por lo cual todo el conjunto adolece de pesadez. Son, en cambio, de una exquisita finura los frisos espiraliformes del tímpano, y de una composición impecable las estatuitas que decoran las hornacinas.

No podría decir en qué época, exactamente, fué restaurada la estatua de San Máximo. Las partes antiguas que han llegado hasta nosotros, es decir, la cabeza, una mano y la base, nos permiten

creer que en su origen fuese toda una obra de cincel. Lo que vemos hoy es una suerte de maniquí vestido con los hábitos sacerdotales que reposa sobre una base a planta elíptica. Esta base está constituída por un cuerpo de madera recubierto por una lámina de cobre dorado sobre la cual el artista aplicó sus pequeños nichos con otras tantas estatuas de santos, águilas en relieve y discos esmaltados con las insignias del obispo Agnifili. De las seis estatuas sólo quedan dos: el resto fué presa de los ladrones. La cabeza de San Máximo, obra del gran artista, es de un modelado clásico.

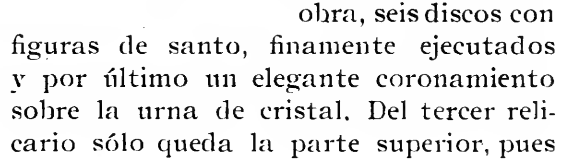
Hablemos ahora de los famosos relicarios. Son tres, como ya he dicho, y ejecutados en cobre dorado. El más alto mide 43 centímetros y los otros dos 36 cada uno. De estos últimos hay uno que el tiempo ha respetado tanto que permite todavía leer la siguiente inscripción grabada en caracteres góticos sobre la unión del pie con el faste:

"Franciesco e Bartolomeo Nucci, di Seina, mi fecero". Las tres piezas tienen un alto valor estético y están repujadas y ataraceadas con el esplendor que caracteriza al arte de ese período. Como puede verse en la fotografía, este relicario es una obra maestra de armonía tanto por el aspecto arquitectónico cuanto por los hermosos detalles que lo exornan. Sin embargo parece un poco tosco, y quizás un desarrollo mayor en el segundo orden habría dado un aspecto más gótico a la obra. La superficie del pie presenta una decoración perimetral de arquitos trilobados hechos a buril y trabajos análogos decoran también los tímpanos, los frontones, el pináculo y las seis facetas de la cubierta piramidal.



RELICARIO, DOMO, (AQUILA.)

Los otros dos relicarios que figuran en el flamante museo fueron ejecutados por los mismos artistas, cosa que demuestra claramente un análisis somero de la técnica y la estilización decorativa. Hay uno provisto con urna de cristal que si bien resulta desagradable en sus líneas conjuntas, supera al otro por la abundancia de sus elementos decorativos. Presenta, en efecto, varios frisos grabados en las diversas partes de la obra, seis discos con figuras de santo, finamente ejecutados y por último un elegante coronamiento sobre la urna de cristal. Del tercer relicario sólo queda la parte superior, pues



el fuste y el pie que vemos ahora son una sustitución grosera.

En los archivos públicos de Aquila no me ha sido posible encontrar ninguna referencia acerca de los hermanos Francisco y Bartolomé Nucci, artistas de cierto mérito que vivieron probablemente hacia la segunda mitad del siglo XV.

La placa que reproducimos igualmente está labrada en cobre dorado y pertenece al siglo XVI. El desnudo de Jesús tiene mucho carácter como asimismo los finos motivos ornamentales que decoran el conjunto.

La institución de un museo en el Domo de Aquila ha sido acogida con todo entusiasmo por los eruditos y estudiosos que saben atribuir a la platería del siglo XIV el verdadero significado que tienen dentro del arte italiano propiamente dicho.

Como es sabido las reconstrucciones artísticas y arqueológicas no llegan a establecer conclusiones muy generales dentro de este importante período del arte italiano. La platería, particularmente y quizás todo lo que se refiere al valioso trabajo de los artífices del metal, se ha prestado a interpretaciones y comentarios más o menos caprichosos hasta el punto que, como se ha visto en el presente artículo, numerosos pormenores y detalles pertenecientes al famoso siglo XIV están todavía sometidos a la incertidumbre de las polémicas.



"CABEZA DE PLATA DE S. MÁXIMO." (AQUILA.)



"PAX" DOMO (AQUILA.)

La creación del museo de Aquila vendrá pues, a establecer un importante eslabón en el encadenamiento del pasado artístico italiano, proporcionándonos una fuente de estudio y un recurso de primer orden para llegar al mejor conocimiento de ese período, todavía obscuro, de los grandes plateros y repujadores del siglo XIV, y sus derivaciones posteriores en la primera mitad del renacimiento.

P. PICCIRILLI.



"ESTUDIO" POR MORÉROD

ver con lo que nos es familiar. El catálogo nos informa: "Tipos de España, por Morérod", como reza en grandes letras negras aunque, a decir verdad, más exacto habría sido poner "Estudios de Gitana". Están expuestos en el salón de la calle Caumartin y constituyen una verdadera "suite" de estudios hechos en el sud de España, en Sevilla, en Granada, en Cádiz, sobre todo. Esta última ciudad, es la residencia habitual del artista.

Imaginaos cerca de Granada, una ciudad, o mejor dicho, un país de trogloditas que se extiende en una superficie de 25 kilómetros. Allí no encontraréis habitaciones semejantes a las nuestras sino un muro de pequeños montículos; pero si nos acercamos a ellos veremos que esos montículos son verdaderos cubiles, donde viven los extraños personajes gratos al artista cuya vida y hábitos conoce profundamente.

En sus interesantes correspondencias de España, Enrique Reguanet nos ha dicho ya todo el interés de ese país tan inverosímil y todo el partido que un artista observador podría sacar de su configuración fantástica y de sus habitantes más fantásticos aún. Morérod ha sabido descubrir esa comarca y obtener ese partido para provecho de su arte. Iniciado en su vida y en sus hábitos, Morérod no es ya un extranjero entre los gitanos del mediodía español. Más aún: ellos no le ocultan su verdadera naturaleza, y pasan ante sus cartones sin desfigurar el carácter semi salvaje de sus hábitos.

No se crea, por esto, que el artista

TIPOS DE ESPAÑA POR MOREROD.

EXTINGUIDO el interés que despertó en París el salón nacional de 1918, la crítica y el público alaban ahora, con rara unanimidad una serie de dibujos que presentan como cualidad esencial el carácter de lo novedoso. Son de una técnica simple y de un rasgo tan sutil como firme: un poco de colorido al pastel los realza de vez en cuando, acentuando el tinte cetrino y el carácter extraño de los modelos. Trátase de cabezas femeninas, en su gran mayoría pero de un tipo casi asiático y de una profundidad casi misteriosa. Tipos exóticos, desde luego, pero no desprovistos de belleza, aunque su belleza nada tiene que

es español de origen. Todo lo contrario: ha nacido en Suiza, cerca de Lausane. Destinado a las letras, hizo sus estudios en la ciudad natal pasando luego a París, donde en el arte de la pintura desarrolló su verdadero temperamento. Varios ensayos que tentó en las academias oficiales fracasaron uno tras otro hasta que un día uno de sus compatriotas, Steinlen, le indicó el camino a seguir. Los consejos que le dió pueden resumirse así: habitar en Montmartre, huir de las academias y dibujar, dibujar en todas partes, en las calles, en las plazas, en las fondas; dibujar la vida en todos los parajes donde vibran sus más íntimas manifestaciones. Parece que el consejo fué bueno pues dió frutos sazonados. Sin embargo, ante el riesgo de parecerse mucho a su maestro, el joven artista abandonó París dirigiéndose a España allá por los años de 1902 o 1903. Desde esa época, todos los años pasa una larga y provechosa temporada de estudio en el país del sol y de las danzas.

De todos los artistas que han interpretado en los últimos tiempos la vida y el espíritu españoles, Morérod es el que más lejos ha llevado su anhelo de observación y de verdad. No hay en todos sus cartones ni uno de esos detalles frívolos que acusan el "pompier" a la legua y desequilibran por el vano alarde de rareza las obras más bien concebidas y ejecutadas. En él todo es sinceridad y análisis: sus tipos gitanos viven literalmente en el cuadro su vida de pasión y de lujuria bajo el sol cálido de las tierras meridionales de España. Los ojos de sus modelos miran como miran en la vida, y sus labios sonríen como en las típicas fiestas gitanas, con una sonrisa y una mirada donde se cuajan el espíritu y el carácter de esa raza nómade que conserva en pleno siglo xx, sentimientos, hábitos e instintos dignos de aquella hampa medioeval que nos pintan las novelas picarescas de Cervantes y Hurtado de Mendoza. Morérod ha sabido trasportar al lienzo—y ello constituye, quizás, su mérito mejor — toda el alma de una raza, sin reformarla en lo más mínimo; tal como la ven sus ojos de artista, en el ambiente propio en que vive. Si esto no bastara para consagrar una



"GITANA" POR MORÉROD.

reputación, tendríamos todavía la valerosa firmeza de su dibujo y el carácter que sabe fijar en todas las escenas que ha interpretado.

Croquis y acuarelas, paisajes y retratos, escenas de la vida y estudios de ambiente constituyen su caudal artístico y dan fe de su obstinada labor. En esta muestra, Morérod sólo presenta una parte mínima del trabajo realizado en España, pero ello nos permite apreciar, con todo, las cualidades sólidas que posee y el encanto de sus hermosos dibujos.



"GITANA" POR MORÉROD.

Morérod nos ofrece otra cualidad sobresaliente que afianza su mérito artístico con un mérito poco común: la originalidad. En efecto, ante sus magníficos cartones donde la vida, como hemos dicho, pone impresiones fugaces de una extraordinaria sensualidad, no evocamos el nombre de ningún artista famoso. El dibujo de Morérod no tiene precedentes sino es en la firmeza de sus rasgos y el valor expresivo de sus líneas que nos recuerda a los mejores dibujantes de la escuela inglesa del siglo XIX.

Morérod sabe interpretar un rostro en sus impresiones más características sin abandonar por un momento ese procedimiento de síntesis y esa milagrosa sobriedad para el claroscuro que determinan, quizás, su verdadero valor artístico. Dentro de esa sobriedad característica, su lápiz desarrolla tipos y escenas de un gran sentido pictórico, interesantes páginas de vida que conmueven por el sentimiento que revelan e impresionan por la verdad de su expresión.

Pocas veces hemos visto un dibujo más consciente y una interpretación más real de la vida, pero pocas veces, también, y esto suma una singular cualidad a las muchas que posee el artista, se ha llegado a tales resultados con recursos más simplistas y con mayor honestidad artística.

Los grabados que ilustran esta reseña pueden dar a los lectores de "AVGVSTA" una idea exacta sobre la obra de Morérod.

M. PEVERT.



"FRISO DECORATIVO" (LA DANZA.) POR J. BLANCO VILLALTA.

LOS FRISOS DE BLANCO VILLALTA

UN PRINCIPIO DE DECORACION NACIONALISTA

EL Consejo Nacional de Educación ha encargado al Doctor Jorge Blanco Villalta la ejecución de varios frisos decorativos para la sala de actos de la escuela modelo que se propone edificar en breve con los fondos del legado Bernasconi.

Jorge Blanco Villalta es un distinguido escultor argentino cuya obra fundamental — el proyecto de homenaje al gaucho expuesto desde hace tiempo en una de las galerías interiores del Congreso — nos ilustra ampliamente sobre las tendencias en que se orienta su estética. Es el escultor de la tradición argentina, propiamente dicha y el único de nuestros artistas contemporáneos que en estos días de incertidumbre y desenfreno, puesto que el criterio artístico se debate hoy, anhelosamente, entre esos dos puntos antípodas, no haya titubeado en definir su producción dentro de un sentimiento personal y arraigado del nacionalismo.

No debemos seguir adelante sin decir algunas palabras acerca de este zarandeado tema del nacionalismo artístico tan mal comprendido de ordinario por los que huyen de él para caer de lleno, consciente o inconscientemente, en otro nacionalismo que ni siquiera tiene el mérito de serles propio.

Mal comprendido en unos casos, mal dirigido en otros, pero desdeñado siempre por quienes van tras los engañosos mirajes de lo exótico, lo cierto y evidente es que, en el país maravilloso del arte, nuestro hermoso sentimiento argentino tan fresco, tan substancial y tan "indígena" se está como la pobre cenicientilla de la fábula, a la espera del príncipe hechizado que la calce el diminuto brodequín.

Tan sólo la música nativa ha tentado a tal o cual artista en la ímproba tarea de recoger allá por los valles de Salta y las planicies Cuyanas cantos y armonías populares de marcado sabor regional; pero con la música argentina — y el proyectado "folk-lore" es todavía más que problemático, — termina toda tentativa de reconstrucción artística. Nadie quiere pintar, por ejemplo, en argentino pero nadie vacila tampoco en pintar en francés o en español -- en español sobre todo, — siguiendo las aguas de un Anglada o de un Zuloaga, el nombre no hace al caso, basta que sea un artista bastante intrépido como para dejar perplejos a los pobres de espíritu, sin advertir, quizás, que esas aguas no siempre límpidas llevan irremediablemente al gran remanso de otro nacionalismo. Y como el nacionalismo de Anglada o de Zuloaga no puede ser nuestro naciona-

lismo tenemos que quienes caen en el pérfido armadijo se ven luego en figurillas para adoptar inverosímiles indios coyas en inverosímiles ambientes castellanos o andaluces.

Ahora se estudia la pintura al sur de España como antes se estudiaba en Roma y después en París. Esta predilección por las encantadoras tierras del mediodía ibérico nada tiene de reprochable y sí, por lo contrario, mucho de plausible,



"LARGA JORNADA" (BRONCE.) POR J. BLANCO VILLALTA.

pero lo malo es que nuestros jóvenes artistas regresan de Granada o de Toledo, a los seis meses cabales que dura la inevitable peregrinación, con un sentimiento y una personalidad tan españoles, que abisma, francamente, por más hechicera que sepamos, y por más tentadora que sea para los artistas la pintoresca alma española.

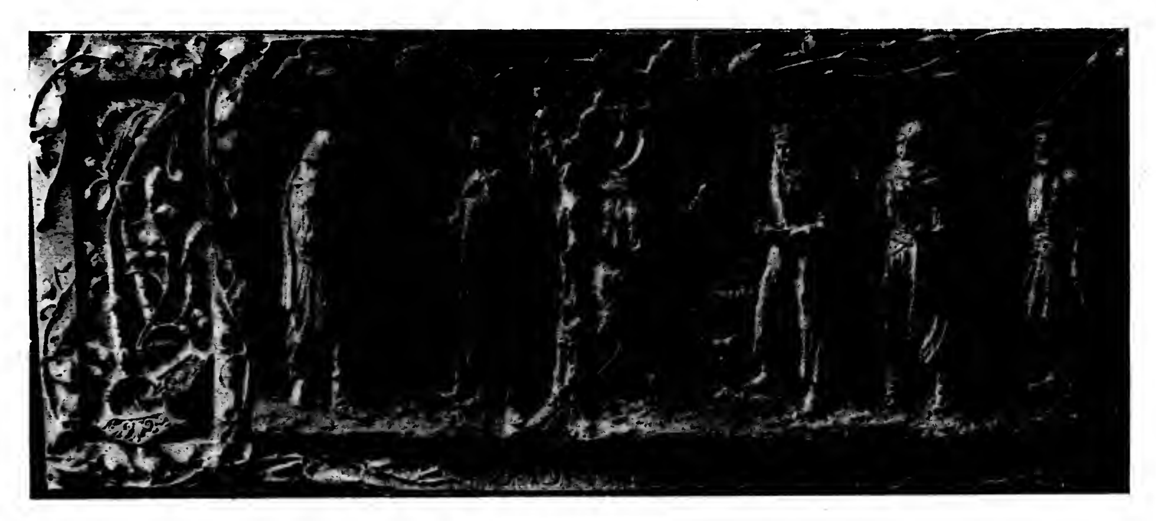
Pero no es, acaso, una manera de incurrir en la gran herejía del nacionalismo? No da lo mismo, por ventura, pintar gauchos que chisperos y "Vicentas" que manolas? Se hace gala de un verdadero rencor contra el chiripá y el poncho pero se celebra sin reatos la majeza del calañés y la chulapería del jubetín.

No quiere decir esto que el nacionalismo artístico deba ser necesariamente formal y objetivo. No y la prueba está en que Fader hace pintura argentina sin recurrir a la representación de nuestros tipos regionales que sólo intervienen por accidente en la composición de sus incomparables paisajes serranos. Pero Fader es único y su pintura ha sabido extraer del cielo, de la tierra y de las cosas el sentimiento "argentino" del ambiente sin necesidad de materializar imágenes más o menos comprensivas.

La solución del problema consistiría, quizás, en establecer dos órdenes de nacionalismo artístico: uno virtual para las formas abstractas del sentimiento e integral el otro para las formas exteriores de expresión. A este segundo orden de nacionalismo responde el arte de Blanco Villalta.

Es el escultor de la tradición, hemos dicho, y en efecto, desde el proyecto de monumento antes citado hasta las numerosas piezas expuestas de dos años a esta parte, toda la obra del artista culmina en un culto sincero y consciente de la tradición argentina dentro del tipo que más genuinamente y con más históricos derechos la representa: el gaucho.

No exalta la escultura de Blanco Villalta al gaucho díscolo y levantisco que ha popularizado el teatro del suburbio en su insensata deformación del tipo primitivo, ancestor de una raza vigorosa donde los elementos autóctonos se maceran en los tres siglos del virreynato



"FRISO DECORATIVO" (ESCENAS CAMPESTRES) POR J. BLANCO VILLALTA.

y que ha llegado hasta los dinteles de la generación actual con el prestigio intacto de su maravillosa astucia en Martín Fierro, de su lirismo poético en Santos Vega y de su coraje fabuloso en la epopeya anónima de los montoneros.

Por la sencillez de los temas que desarrolla, por su hermosa dignificación de los tipos esenciales, por el sentido tradicionalista que lo inspira, el arte de Blanco Villalta nos coloca en el plano superior de ideas y sentimientos en que Walt Witman canta sus patriarcales poemas de la selva. Su interpretación del gaucho tiene algo de bíblico y de samaritano en el candor de las cosas humildes que una fe cualquiera santifica con la rama florida de sus nardos en la paz del amor, en la fatiga bendita del trabajo, en el reposo del rancho que cobija varoniles andanzas y en el letargo definitivo de la muerte.

Esta concepción de un arte plástico destinado a mantener intacto el tesoro de nuestras tradiciones, debía buscar necesariamente en el friso un desarrollo anecdótico y narrativo que no tolera la estatua dentro del hermetismo casi siempre convencional de su propio símbolo. Del mismo modo que el afresco, el friso, en cambio, permite historiar la superficie lisa de un muro con ese amplio sentido de horizontalidad que extiende ante los ojos del cuerpo y los del alma la crónica viva, eterna e inmutable del episodio que se quiere rememorar. Tal fué la necesidad que indujo a los griegos a incorporar el friso en la decoración exterior de sus templos. La estatuaria era un arte de iniciación cuyas raíces más profundas sumergíanse en la enseñanza pitagórica y el santuario órfico de Elensis. Era necesario, entonces, que el público pudiera representarse objetivamente la tradición cantada por sus grandes poetas y el friso fué a llenar con la crónica de sus combates homéricos y de sus ritos tutelares, el triángulo predestinado de las metopas.

Desde entonces el friso interviene como un primordial elemento decorativo en la arquitectura de los grandes períodos creadores y, alternando con el afresco de los prerrafaelistas o con la pintura mural anecdótica que culmina en el arte insuperado de Puvís de Chavannes, — todos conceptos de horizontalidad expresiva — cumple debidamente la misión superior que le atribuye su propio carácter; es decir, transmitir al alma de las multitudes la enseñanza de los grandes episodios y el recuerdo de las glorias nacionales.

Análoga intuición ha llevado a Blanco Villalta a tentar en el desarrollo horizontal del friso la expansión que la figura de volumen vedaba a un arte que, para ser eficaz, debía ante todo, ser anecdótico; y así, manteniéndose siempre dentro del concepto clásico en

cuanto a la distribución de las escenas, que han de ser simples y comprensibles, ha creado por la incorporación de los temas campesinos y de los personajes legendarios un principio de decoración nacionalista que se adapta y coincide particularmente con ese gusto colonial americano que las circunstancias han puesto en boga.

De él, en rigor, parte un estilo pues su obra, incompleta y todo, puede ser el punto inicial para una escuela argentina que se imponga mañana con el impulso de ese espíritu nacionalista que embalsa necesariamente el desarrollo moral y material de las naciones.

Por de pronto nada tan adecuado al ambiente escolar como esos hermosos frisos destinados a despertar en el espíritu del niño el amor de la raza y el culto de las tradiciones pacíficas que encierran en sus formas más simples las grandes ideas de bondad, de justicia y de belleza base de toda espiritualización, de toda felicidad humana.

Como puede observarse por los grabados que ilustran este artículo, el artista desarrolla en sus paneles decorativos una serie de escenas campestres en las que alternan detalles de faena rural con pintorescos cuadros de costumbres; y si en aquellos podemos admirar la destreza inverosímil de nuestros gauchos, estos nos conmueven, en cambio, con la sencillez de los hábitos patriarcales, con la rítmica gracia de las danzas y la bendita paz de las viviendas.

Son verdaderas páginas de vida compendiadas para regocijo de los ojos infantiles en una sucesión de imágenes capaces de transportar la imaginación por el influjo de su valor evocativo hacia las fuentes vivas de donde mana el alma argentina como el agua clara de un arte puro y de un idealismo superior.

Abarcan los frisos de Blanco Villalta un desarrollo total de quince metros y llevan intercalados, de trecho en trecho, graciosos motivos ornamentales de una estilización exquisita, inspirados en esa prodigiosa flora argentina que hasta la fecha no había tentado, quien sabe por qué raro fenómeno de ofuscación, la vena imaginativa de nuestros jóvenes artistas. Técnicamente podríamos apuntar algunos errores de composición y de dibujo que no han de sustraerse al ojo del artista cuando llegue la oportunidad del modelado definitivo. Sus cualidades de escultor han soportado pruebas más difíciles y el boceto, de cualquier manera, revela una mano maestra para el modelado y la interpretación del movimiento. Entretanto, algo más que una simple manifestación de arte vemos en los frisos de Blanco Villalta, un principio de decoración nacionalista perfectamente adaptable al ambiente y a la arquitectura argentina de mañana.

Tal es en resumen, la obra más que nacional, tradicionalista, en que se encuentra empeñado contra las corrientes hostiles que derivan por ahora nuestro arte hacia las formas híbridas de la imitación y del convencionalismo estético.

Aquí, por lo menos, el entusiasmo de una idea nueva ha sabido encontrar formas también nuevas de expresión dentro de las imágenes tomadas a la leyenda campestre que es punto de partida para toda reconstrucción nacionalista que se intente en el mundo del arte. Lo que venga después pertenece a lo futuro pero, entretanto la idea que es lo esencial, está ahí como una insinuación al arte y al sentimiento argentinos.

Bíblica y candorosa, apacible como los campos crepusculares, sencilla como el alma de sus gauchos, fresca como las florecitas que bordean nuestras "huellas", tal es la fe que el artista ha puesto en su noble anhelo de exaltar la tradición argentina. Otros vendrán más tarde que recojan la buena nueva de su credo; otros que den forma a lo inconcluso y que autoricen con el prestigio de una técnica indiscutida este primer "moulage" de arte nacionalista, incipiente si se quiere como forma, pero hermoso y altanero como ideal que Blanco Villalta entrega en la página historiada de sus frisos al alma ingenua y blanca de los niños.

M. Rojas Silveyra.

PLÂTICAS DE "AVGVSTA."

LONDRES

EN la Goupil Gallery de Regent Street se ha exhibido al público durante varios días la valiosa colección de pintura organizada en muchos años de paciente labor por uno de los más conocidos aficionados ingleses: el juez Richard Evans.

Entre los numerosos cuadros que forman esta colección figuran aquellos hermosos frisos decorativos que George Sheringham expusiera hace dos años en la exposición organizada por la Sociedad Británica de Acuarelistas. Como se recordará, el joven y ya célebre pintor se impuso a la crítica en aquella oportunidad revelándose como uno de los mejores coloristas ingleses.

Mr. Evans que fué siempre un generoso protector del arte tenía en alta estima la obra de George Sheringham a quien había encargado, a raíz de su legítimo éxito de hace dos años, la decoración de una sala de lectura en su magnífica residencia de Londres. Todos los cartones del artista están expuestos ahora en una salita aparte de la Goupil Gallery donde han sido admirados por un público selecto y numeroso que ve con razón en George Sheringham a uno de los mejores acuarelistas contemporáneos.

En su sesión del 26 de Junio último, la Royal Academy resolvió encomendar a un grupo de escultores ingleses la ejecución de varios monumentos murales destinados a perpetuar en todas las iglesias parroquiales de Londres, la memoria de los oficiales y soldados caídos en el campo de batalla durante los cuatro años de guerra.

Especialmente invitados para cambiar ideas al respecto, tomaron parte en aquella asamblea varios miembros representativos del gobierno, de la iglesia y de numerosas instituciones artísticas. Todos los oradores apoyaron en principio la idea tan noble como justiciera, de la Royal Academy, resolviéndose tras breves deliberaciones que los proyectados monumentos tuvieran el carácter sencillo y austero que cuadra a su propósito recordativo.

En la misma reunión quedó designada una comisión ejecutiva encargada de llamar a concurso para la presentación de proyectos y confiar luego la ejecución de la obra a los artistas que mejor interpretasen el pensamiento de la Royal Academy.

Lord Cranford que asistía al acto en representación del gobierno y cuya preparación en materia de arte es tan notoria, aportó al debate ideas ventajosas sosteniendo la necesidad de erigir dichos monumentos en el interior de las iglesias contra los que sostenían la conveniencia de erigirlos en la vía pública. Manifestó Lord Cranford que la propia dignidad de los monumentos proyectados exigía un ambiente de quietud y recogimiento que no podría proporcionar la calle por más venerable que sea al público la memoria de los heroicos defensores del honor nacional. Por otra parte, — objetó el orador — el carácter solemne y en cierto modo funerario que deben tener estos monumentos, no se aviene con el género de la edificación urbana de Londres, tanto más cuanto que en principio debe excluirse en ellos todo propósito decorativo.

Resuelto el debate dentro de las ideas expuestas por Lord Cranford, se resolvió, como decíamos, llevar adelante la idea, designándose una comisión ejecutiva encargada de cumplir con todos los trámites indispensables.

Abierto el concurso, presentáronse a disputarlo, la mayor parte de los escultores ingleses y en vista de que el número de proyectos remitidos a la comisión excede todos los cálculos se ha resuelto proceder por partes dividiendo el concurso en cinco secciones. Hasta la fecha sólo se han adjudicado dos monumentos murales de los veintidós que constituyen el concurso: uno para la iglesia de San Pablo en Hamersmith y

otro para la capilla parroquial de Lothersdale.

Corresponde el primero a Mauricio B. Adams, joven escultor de méritos muy positivos y el segundo es obra de Alex B. Smith autor de numerosos monumentos funerarios.

La señorita Stella Langdale que se ha conquistado una sólida reputación artística con sus hermosas decoraciones de libro, acaba de exponer en Londres una serie de dibujos a la aguatinta con motivos recogidos en una reciente excursión de estudio por Venecia.

El procedimiento de la distinguida artista, fuera de los méritos singulares de su técnica, interesa a la crítica por la acertada combinación que emplea de la tinta y del color, método que no se practica mucho en Inglaterra pero que tiene en Francia cultores de lo más distinguido.

La obra de la señorita Langdale se caracteriza además por la nobleza de sus temas y el sentimiento de verdad que transmite al expectador.

TOKIO

El movimiento artístico del Japón — escribe en "The Studio" el señor Hiro Jarada — asume proporciones insospechadas. Durante el año 1917 las salas japonesas de arte han realizado ventas por valor de 21.000.000 de yen o sea, más o menos, dos millones de libras esterlinas. El Club de Bellas Artes de Tokio, solamente, ha organizado en el período 1917 - 1918 cuarenta y nueve exposiciones de pintura y escultura cuyas ventas representan un total de 12.000.000 de yen. El número de exposiciones y la suma en ellas obtenida establece un "record" hasta la fecha desconocido en el imperio.

Debe recordarse también en esta breve reseña que el Higashi - Hongwanji de Tokio (templo catedral de una famosa secta budista) ha invertido últimamente medio millón de yen en la decoración interior de sus muros y que las últimas ventas particulares — entre las que figuran dos célebres colecciones particulares la del conde Akimoto y la del señor Akaboski — suman en conjunto 6.800.000 yen.

En el Club de Bellas Artes de Tokio se acaba de exponer al público una de las mejores colecciones de arte nacional japonés: la del vizconde Ynaba. Entre las obras expuestas figura un gran kakemono pintado por Toko-Zengi y adquirido para un coleccionista particular por la suma de 16.800 yen. El tema representa la famosa escena del fuego entre Durama y Hosokawa y está ejecutado a la hermosa manera de la escuela arcáica correspondiente al período Hugi.

Forman parte de esta colección otros doce kakemonos de Hanabusa-Yeho y otros siete más de Sesshyu como así mismo un grupo de seis paneles de seda pintados al estilo monocromo con tigres y dragones estilizados por uno de los mejores artistas del siglo XVIII: Kano Eitaku.

La colección del vizconde Ynaba comprende igualmente un número considerable de piezas en cerámica y platería entre las cuales figuran antiguos "Chano-yu" o sea vasijas de uso familiar decoradas unas y pintadas otras según las reglas clásicas del estilo "Meibutsu". Este lote fué adjudicado a un "marchand" de antigüedades por la suma de 165.000 yen.

ROMA

De todas las exposiciones regionales organizadas en Roma durante el año en curso, ninguna ha dejado recuerdos tan gratos como la séptima exposición de acuarelistas lombardos recientemente clausurada.

Como siempre, el puesto de honor ha correspondido a Vittone Zanetti-Zilla con su comprensiva facilidad para las imágenes y su extremada sabiduría de la pintura. Bajo el título de "Santa Rosa" presentó una pequeña iglesia que

se refleja sobre las aguas tranquilas de un canal entre dos finos y elevados cipreses de fronda amarillenta.

"Foglie rosse" del mismo autor tiene un carácter más decorativo y supone un mayor esfuerzo en la combinación de sus elementos pictóricos. Representa un parque señorial que desciende hasta el agua de un estanque rodeado de cipreses y abetos de tono cálido y circundado por una balaustrada de mármol. Un pórtico decorativo pone en medio de la fronda la nota clásica de sus hierros forjados y cuatro estacas azules como el cielo contrastan sobre el agua con la armazón de una góndola negra. La observación de ambos cuadros demuestra una extraordinaria potencia de técnica y un amable sentimiento del color.

Paolo Sala, otro de los buenos aguafuertistas lombardos, vaporiza en cambio la materia al modo de la escuela inglesa y llama la atención sobre la transparencia de sus gamas dentro de las cuales parece esfumarse el tema.

De Onorato Carlandi recordamos una interpretación del Lago Maggiori reputada como uno de los mejores cuadros de la muestra·

Guido Marusig con "L'isoletta di San Giorgio", y Aroldo Bonzagni con sus tres dibujos cromáticos completaban el cuadro de los buenos artistas lombardos entre los cuales debemos mencionar igualmente a Giuseppe Biasi, Romolo Bernardi, Giuseppe Ceroni, Guido Cinotti, Carlo Agazzi, Mario Murtas y Pompeo Fabri.

——

La iconografía dantesca — objeto de tantas y tan vehementes polémicas — se ha enriquecido recientemente con un nuevo retrato del poeta descubierto en la iglesia de San Agustin de Rimini, donde se llevan a cabo importantes trabajos de restauración bajo el control del museo nacional de Boloña.

Entre el gran conjunto de pintura correspondiente a la escuela Giottesca local y oculta durante varios siglos por un retablo de madera, apareció de pronto, sobre la tercera pared del ábside el episodio de la vida de un santo resucitando a una joven.

Una comitiva de personajes señorialmente vestidos sigue el féretro de la joven y entre ellos, en primer rango, aparecen tres poetas uno de los cuales representado de perfil, de cuerpo entero y cubierto con una especie de amplio manto verde, recuerda no poco los rasgos característicos de Dante.

Valerio Malaguzzi ocupándose en su revista del inesperado descubrimiento, opina que el nuevo retrato semeja mucho al que existe en el "Paraíso" de Santa María Novella (Florencia).

El nuevo descubrimiento ha venido a dificultar más aún el complicado laberinto de la iconografía dantesca y no falta naturalmente, quien sostenga que los personajes representados en el fresco de San Agustín no son sino simples figuras simbólicas o personajes puramente complementarios de la grandiosa escena.

——

LAS ADQUISICIONES DEL LOUVRE DURANTE LA GUERRA

Durante este largo período de letargo en que, a causa de la guerra, ha caído el museo de Louvre, algunas donaciones considerables, vinculadas a la misma guerra, han venido a enriquecer ciertas secciones del museo en forma tal que las salas de la Edad Media, del Renacimiento y de los tiempos modernos aparecerán en breve totalmente transformadas.

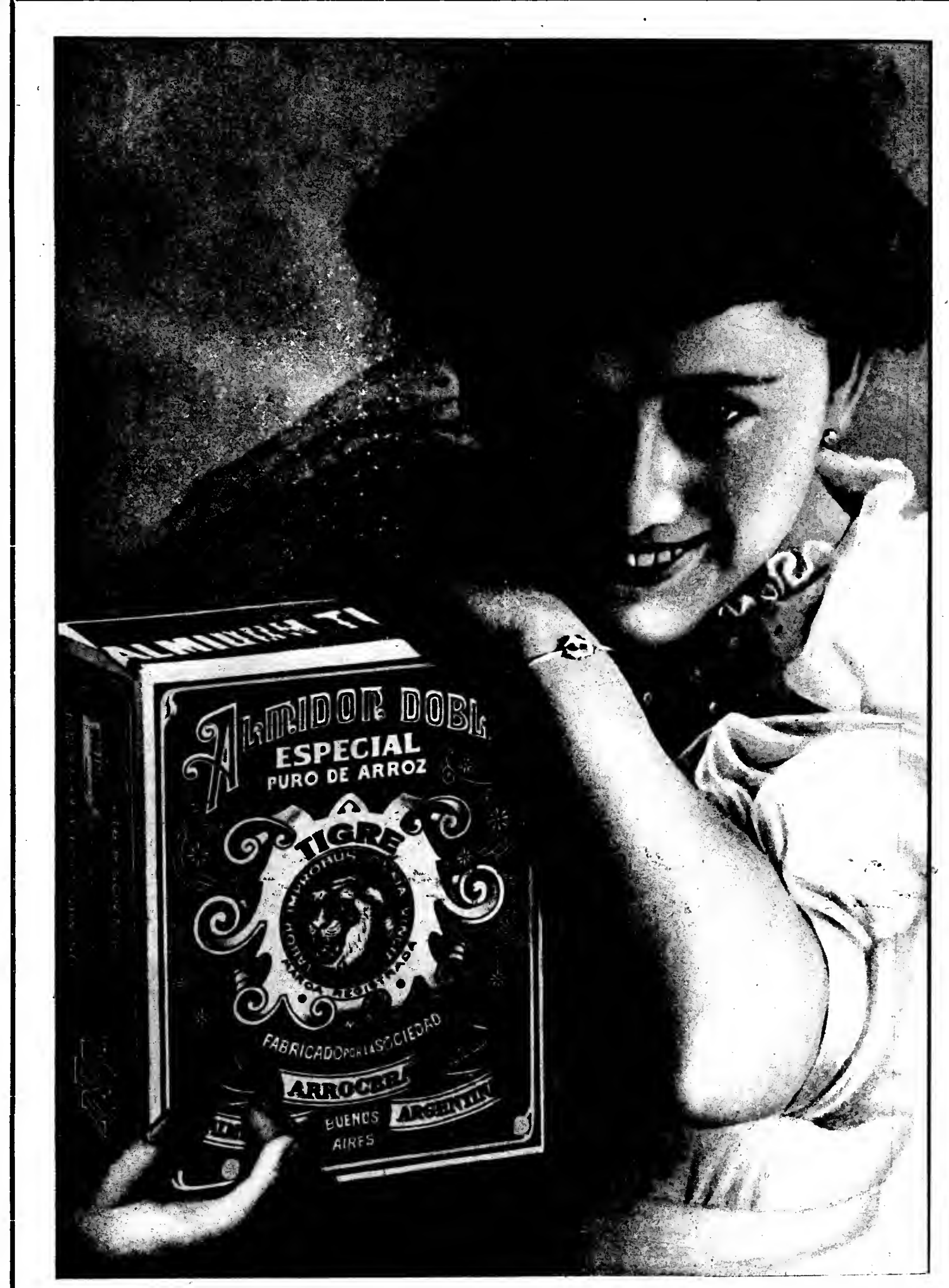
Los nombres del baron Schliehting, de M. Huart, de Paúl Garnier y de Georges Marteau han quedado grabados en letras de oro sobre las placas de mármol que en la galería de Apolo recuerdan a los visitantes el nombre de los grandes aficionados a quienes debe el Louvre una parte de sus tesoros artisticos. Entre las nuevas donaciones figuran una virgen de marfil y de oro del siglo XIV, una cómoda de Cressent, un péndulo del siglo XVIII, una escultura atribuída a Falconet y un bahut policromodo del siglo XV.

A nuestros Suscriptores

RECORDAMOS a nuestros lectores que con el número "AVGVSTA" a publicarse en el próximo mes de Diciembre termina el período inicial de suscripción por siete meses correspondiente al año 1918.

Por lo tanto suplicamos a las personas interesadas en renovar sus boletas de suscripción para el año 1919 lo hagan saber dentro de la brevedad posible a la administración de "AVGVSTA", calle Viamonte 624, a fin de evitar demoras y contratiempos en el servicio de la revista.

Año. . .	$	12.00
Semestre	$	6.00



ALMIDON TIGRE

PARA EL PLANCHADO DE LUJO

IMPRESO EN LA CASA KIDD & CIA. - FOTOGRABADOS DE LA CASA RADAELLI



DECORACIONES · EN · TODOS · ESTILOS

MUEBLES · Y · ANTIGÜEDADES

FLORIDA 833 BUENOS AIRES